VITTORE CARPACCIO

ET

LA CONFRÉRIE DE SAINTE URSULE

À VENISE



VITTORE CARPACCIO

ET

LA CONFRERIE DE SAINTE VRSVLE

A

VENISE

PAR

POMPEO MOLMENTI ET GVSTAVE LVDWIG

R. BEMPORAD ET FILS
FLORENCE



VITTORE CARPACCIO

ET

LA CONFRÉRIE DE SAINTE URSULE

À VENISE

VITTORE CARPACCIO

ET

LA CONFRÉRIE DE SAINTE URSULE

À VENISE

PAR

POMPEO MOLMENTI ET GUSTAVE LUDWIG



FLORENCE
R. BEMPORAD ET FILS
LIBRAIRES-ÉDITEURS
—
1903

2. — FLORENCE, Imprimerie de Salvadore Landi, Via Santa Caterina, 12.



Préface

Deux amateurs d'art, qui ont depuis longtemps une prédilection toute particulière pour le génie de Carpaccio, se sont réunis dans un commun effort pour rendre hommage au peintre immortel, qui aima, plus que tout autre, Venise et son époque, et qui, mieux que tout autre, sut traduire dans son art l'enchantement du ciel de sa patrie et les splendeurs de ses fêtes. Ils ont formé le projet, à cette intention, d'étudier et de commenter toute l'œuvre du maître; et le présent essai, consacré aux plus anciens travaux de sa vie artistique, ne doit être regardé que comme un premier résultat de leur collaboration.

On y trouvera un grand nombre de renseignements nouveaux, – toujours confirmés par des documents authentiques, – sur les célèbres et charmantes peintures de la *Scuola* ou Confrérie de Sainte Ursule; et l'on y trouvera aussi la rectification de beaucoup de faits et de jugements erronés, qui ont été, jusqu'à présent, universellement acceptés.

La première chose qui nous est apparue, comme elle doit apparaître aussitôt à quiconque observe avec soin le cycle de la *Vie de Sainte Ursule* à l'Académie des Beaux-Arts de Venise, c'est que les tableaux du cycle, ayant aujourd'hui des hauteurs diverses, ne doivent pas avoir conservé leurs dimensions primitives, qui ne pouvaient manquer d'être les mêmes pour tous les tableaux. Et, en effet, nos recherches aux Archives d'Etat nous ont révélé qu'en l'année 1647 tous les tableaux du cycle, à l'exception d'un seul, avaient subi, dans leur partie supérieure, une coupure de six onces vénitiennes. De plus, en comparant aux mesures actuelles les mesures anciennes, conservées parmi les notes du délégué Pietro Edwards, et en consultant les gravures de De Pian [1]), qui datent du XVIIIe siècle, nous avons constaté que presque tous les tableaux du cycle avaient été également réduits de plusieurs centimètres même dans leurs parties latérales, peut-être pour pouvoir prendre place dans les locaux de l'Académie, où ils ont été transportés en 1810.

Aussi avons-nous cru important et curieux de reconstituer les tableaux de Carpaccio, tels qu'ils apparaissaient à l'admiration des Vénitiens du XVIe siècle. Autour des négatifs

---

1) *Il martirio di Sant'Orsola dipinto in nove quadri*, ecc., dedicato all'ecc.mo sig. Giovan Benedetto Giovanelli procur. di San Marco dal p. Giuseppe Forinotto, Domenicano, delineati da De Pian, incisi dallo stesso e da Galimberti. Venezia, luglio 1785.

photographiques des tableaux sur papier platine, le peintre Silvio Misinato a dessiné, avec une exactitude aussi parfaite que possible, et au moyen de comparaisons constantes avec les gravures de De Piau, ce qui manquait aux parties latérales. Plus difficile a été la reconstitution de ce qui manquait aux parties supérieures, faute pour nous d'avoir aucun document graphique représentant les tableaux dans leur premier état: du moins nous sommes-nous aidés de menues indications que nous avons pu déchiffrer sur le bord de la coupure; et, lorsque ces indications nous ont manqué, nous nous sommes servis de sujets ornementaux toujours empruntés aux tableaux mêmes. Puis, lorsque notre travail fut achevé, et que nous calculâmes la longueur d'ensemble des tableaux qui recouvraient les deux parois latérales de la chapelle de Sainte Ursule, nous avons constaté que les deux parois avaient précisément la même longueur, preuve évidente de l'exactitude de notre travail de reconstitution.

La *Scuola* de Sainte Ursule s'élevait à l'endroit même où s'élève aujourd'hui le presbytère de l'église des Saints Jean et Paul: mais ce presbytère ne peut nous donner aucune indication utile, car il ne nous laisse voir que les restes d'une *Scuola* construite en 1647, année où l'ancienne *Scuola* fut détruite et rebâtie de fond en comble. Pour nous représenter cette ancienne *Scuola*, telle qu'elle était au temps de Carpaccio, nous avons dû recourir au vieux plan de Venise attribué a Jacopo dei Barbari, qui, cependant, ne nous donnait que l'aspect extérieur de l'édifice. Quant à son aspect intérieur, nous l'avons reconstitué d'après les indications perspectives que l'on voit dans les tableaux même, d'après d'autres indications fournies par les documents, et d'après la comparaison avec d'autres édifices du même temps, en particulier avec l'église de Saint Jacques dall'Orio.

Tout cela nous permet d'affirmer, sans crainte d'erreur, qu'on pourra revoir ici la *Scuola* de Sainte Ursule, telle que la connut jadis Carpaccio. Et, pareillement, après avoir refait l'architecture de l'édifice, nous avons pu en refaire l'histoire, à l'aide de précieux documents des Archives d'État.

Nous avons ensuite procédé à l'interprétation des sujets. Nous y avons procédé avec la pensée que Carpaccio, dans sa représentation des costumes et des cérémonies, avait fidèlement reproduit les mœurs de son temps, nous initiant ainsi à la vie intime de l'ancienne Venise. Et le fait est que non seulement les peintures de Carpaccio évoquent pour l'observateur, comme dans une vision lumineuse, la splendeur de la vieille vie vénitienne, mais que le peintre fournit encore aux historiens d'aujourd'hui un admirable commentaire des vieux documents, qui décrivent les fêtes de la République, les costumes des patriciens et ceux du peuple.

Nous savons en outre que Carpaccio, dans ses peintures, suivant la coutume de son temps, ne pouvait manquer de représenter, avec un réalisme vivant, quelques personnes déterminées, et notamment ses amis, les donateurs de ses œuvres, les personnages illustres de son temps et de sa patrie. De longues et patientes comparaisons avec d'autres portraits nous ont permis d'identifier quelques uns des personnages figurés dans les tableaux du cycle de Sainte Ursule. Il nous a semblé, en particulier, reconnaître les portraits de divers membres de la famille patricienne des Loredan, bienfaiteurs de la *Scuola* et donateurs des tableaux. Nous avons retrouvé sur les tableaux leurs armoiries, telles qu'elles étaient gravées sur leurs tombes, lesquelles s'élevaient ou bien dans la chapelle même ou dans son voisinage.

Après cela, c'est chose certaine que les hypothèses ne sont jamais que des hypothèses: et, aussi bien, l'histoire même la plus scientifique ne saurait se flatter d'atteindre à la précision incontestable des sciences exactes. Mais ce que nous pouvons affirmer au lecteur, c'est qu'il n'y a pas, dans notre étude, une seule hypothèse qui ne trouve un point de départ, une

aide, un soutien, une confirmation, soit dans les documents des archives, ou dans l'histoire des arts, ou dans celle des mœurs.

Enfin, après avoir reconstitué de cette façon la chapelle et ses tableaux, nous avons eu à essayer de reconstituer le milieu social, d'où est sortie l'œuvre de Carpaccio. C'est à ce point de vue que nous nous sommes efforcés de décrire la vie intime de cette Confrérie de Sainte Ursule, qui a permis au peintre d'inaugurer vraiment sa carrière par des morceaux pleins de grandeur et pleins de beauté.

Puissions nous, par là, avoir aidé à faire comprendre comment ces admirables fleurs de l'art vénitien ont pu naître et s'épanouir sur un terrain d'art, de piété, et de charité!



Introduction



Miniature au commencement de la « Mariegola » de l'an 1488

À voir les plus anciennes mosaïques de l'église de Saint Marc, on serait tenté de croire qu'aucun art, en Italie, n'a été, dès son origine, plus mystique et plus symbolique que l'art vénitien. Dans le grand temple de la République, les nefs sont pleines d'or; des saints maigres, des prophètes rigides, des vierges décharnées, le regard fixé sur l'infini, planent dans un espace idéal, tout plein d'or, représentant l'éclat éblouissant du Paradis, entrevu comme à travers une trouée de l'azur du ciel. Les figures paraissent isolées, sans aucune relation entre elles, avec une froide austérité surhumaine, qui semble exclure de leur cœur tout sentiment tendre, et les rendre inaccessibles à toute prière, montant vers elles des créatures terrestres. Un tel art, dans lequel le symbole s'unit à la vision, ne semble nullement l'art d'un peuple laborieux, pratique et positif, vivant exclusivement de commerce et de lucre. Mais le fait s'explique si l'on songe que l'art, au commencement de la vie vénitienne, ne fut pas un art national, mais importé de Byzance. C'est à Venise que cet art fantastique, avec tout son symbolisme et toutes ses créations de rêve, brilla de son plus vif éclat.

Et lorsque, plus tard, dans toute l'Italie se réveille le culte de l'antiquité classique, à Venise aussi la peinture descend du ciel et passe de la fantaisie à la réalité. Le sentiment de la forme renaît, et une foule de belles figures entrent dans les églises, y apportant, avec elles, le bruit du monde. Le fond ne représente plus un espace idéal, mais se limite à des dimensions plus bornées. Et les Vierges, qui commencent à accueillir les fidèles avec une expression pleine d'affabilité, se détachent de leurs niches ornées de mosaïques, de sculptures et de lampes orientales. Autour de la Vierge se montrent les Saints, dont la forme est encore un peu imparfaite et lourde, quoique le sentiment de leurs visages ne soit pas complètement inexpressif; ce sont des êtres soulevés vers le ciel

dans une même amoureuse contemplation de Dieu; et de l'expression de leurs visages et de leurs attitudes, et du riche coloris de leurs vêtements flottants, émane une sorte d'harmonie musicale, qui s'accorde en un grand hymne d'adoration pieuse. C'est cette harmonie musicale, qui donne une unité à tout le tableau, et qui est, peut-être, instinctivement symbolisée par les anges, jouant de divers instruments au pied du trône de la Vierge, et semblant annoncer la prochaine éclosion glorieuse de la Renaissance.

L'on passe ensuite de l'enfance à l'adolescence. Les Madones ont des mouvements plus libres, les Saints ont des physionomies plus vives et plus affables et abandonnent leurs niches un peu obscures pour s'enivrer d'air et de lumière, pour contempler la mer et le ciel. Les Saints regardent la Vierge avec une affectueuse dévotion: elle leur montre le joli enfant jouant avec le petit Saint Jean, tandis qu'ils causent entre eux ou se tournent avec bienveillance vers les dévots agenouillés à leurs pieds. Et déjà ces *saintes conversations*, d'une intimité presque familière, ont pour fonds des édifices et des paysages bien vénitiens.

Venise fut dans l'art telle qu'elle fut dans sa vie politique. Elle sut garder toujours la juste mesure, elle eut la foi sans le mysticisme. Dans les croisades, par exemple, elle sut servir les intérêts de sa religion en même temps que ceux de son commerce: et de même son art, qui ne détourna jamais ses regards du ciel et continua toujours à orner ses temples par les gloires de la religion, eut toujours l'œil sur la terre et comprit que, dans ce bas monde, il y avait aussi des choses dignes d'être aimées et célébrées. L'un des premiers soins de la Signoria, quand elle eut atteint le comble de son pouvoir, fut précisément de célébrer par l'art ses guerres, ses triomphes, ses conquêtes, ses entreprises, et ses fêtes solennelles. Pour cela, en 1411, deux artistes éminents, Gentile da Fabriano et Vettor Pisano de Vérone, dit le Pisanello, furent appelés à Venise et chargés de peindre une salle du Palais des Doges. Ces deux artistes, pendant tout le temps qu'ils demeurèrent à Venise, y marquèrent un progrès dans l'art, tant par leur exemple que par leur enseignement. C'est avec eux que commença cette peinture vénitienne, qui fleurit au printemps de la Renaissance.

Après avoir peint dans le Palais des Doges la legéndaire bataille de Salvore entre l'armée vénitienne et celle de Barberousse, Gentile da Fabriano se rendit à Rome, mais il laissa derrière lui son élève Jacques Bellini, qui, avec ses fils, Gentile et Jean, développa un art déjà purement vénitien. Par les Bellini, les Vivarini, Cima da Conegliano, Carpaccio, cet art fut porté à une extraordinaire dignité de forme et de conception. Les gloires de la guerre, du commerce et de la diplomatie eurent leur consécration dans la peinture nationale. Ce ne sont plus les formes rigides venues de Constantinople, mais le mouvement et la chaleur, le cachet du temps et du lieu, l'image de la grandeur politique et militaire de Venise. Les peintres deviennent comme les historiens de cette forte vie dans le Palais des Doges; l'histoire des temps les plus glorieux de la République est écrite avec le pinceau. Gentile da Fabriano peint le pape Alexandre III exhortant le doge Ziani à la guerre contre l'empereur; Vettor Pisanello représente Otto, fils de Barberousse et prisonnier des Vénitiens, promettant d'intervenir

comme conciliateur entre le pape et l'empereur; Alvise Vivarini peint Otto se présentant à son père, l'empereur; Jean Bellini figure le doge Ziani accueillant joyeusement le pape; son frère Gentile peint le pape accordant au Doge des privilèges et des honneurs: ainsi les peintres représentent les batailles et les victoires, les fêtes solennelles, les guerriers marchant de pair avec les magistrats et les autres dignitaires. Toute la vie extérieure et tous les personnages célèbres du temps se montrent à nos yeux, fidèlement retracés par les peintres.

Mais, parmi ces peintres, aucun ne représenta mieux les sentiments purs de la religion en même temps que les expressions de la vie vénitienne que Victor Carpaccio. Déjà, pour la représentation de l'histoire de Sainte Ursule, il s'était inspiré de Venise et en avait splendidement illustré les édifices et les fêtes. Plus tard, il fut chargé de peindre dans les églises, dans les *scuole* de dévotion, et même dans le palais des Doges, où il représenta le pape Alexandre III, entouré par ses cardinaux et ses évêques, célébrant la messe dans l'église de Saint Marc. Malheureusement le tableau de Carpaccio a péri dans l'incendie de 1577.

Les tableaux de Carpaccio, image fidèle de la vie du XVe siècle, inspirent tout naturellement la curiosité de connaître aussi la vie de ce charmant artiste. Mais cette vie, à travers tant d'années, ne nous est pas parvenue bien nette, et nous ne pouvons pas découvrir tous les liens intimes qui lient l'homme à l'artiste. Nous allons du moins transmettre au lecteur tous les renseignements, qu'on a pu découvrir sur la famille et la vie de l'homme privé, et nous verrons, après cela, quel a été son maître et dans quel milieu artistique s'est développé son talent.

Le chanoine Stancovich, de Capo d'Istria, par amour pour son pays natal, fut le premier à émettre l'hypothèse que Carpaccio était natif de l'Istrie [1]). Or, une famille Carpaccio existait réellement en Istrie, et s'y est éteinte au XIXe siècle: mais Stancovich n'a point pris la peine de rechercher ni quand, ni comment, cette famille s'y était établie.

Charles Ridolfi dit, au contraire, que Carpaccio descendait d'une ancienne famille vénitienne [2]). Le premier qui a trouvé l'origine précise et vraie de cette famille a été Giovanni Maria Sasso, lequel assure que, au XIVe siècle, les Carpaccio étaient des personnages notables dans l'évêché de Torcello: l'un deux était chanoine de la cathédrale, d'autres juges, etc. [3]).

La grande difficulté, pour établir exactement la généalogie de Carpaccio, gît dans l'oubli du peintre de rappeler, dans le peu de documents que nous possédons, le nom de son père. Il fallut pour cela rechercher tous les documents que l'on put recueillir sur la famille Carpaccio, ou comme on dit à la vénitienne, Scarpazza. De ces recherches il résulte effectivement que la branche principale se trouvait dans l'évêché de Torcello, et, exactement, dans l'île de Mazzorbo, à présent désolée et déserte, mais au XIVe siècle

---

1) STANCOVICH, can. PIETRO, *Biografia degli uomini distinti dell' Istria*. 2^a ediz., Capodistria, 1888.
2) CARLO RIDOLFI, *Le Meraviglie dell'Arte*. Padova, 1835, pag. 61.
3) GIANNANTONIO MOSCHINI, *Guida per l'Isola di Murano*. Venezia, 1808, pag. 20.

assez peuplée et industrieuse. Les Carpaccio possédaient un chantier pour la construction de navires, et, presque sur chaque page des actes du Podestà de Torcello, on retrouve leurs noms. Ils sont à leur aise, ils occupent les principales charges de leur pays natal, ils sont en parenté avec un évêque. Leur arbre généalogique, d'après toutes ces notices, peut se reconstituer avec une grande exactitude, depuis la moitié du XVe jusqu'à la moitié du XVIe siècle. Le nom de Vittore s'y rencontre bien des fois, sans cependant que personne de ce nom ait été peintre. D'autres Carpaccio sont établis à Chioggia, mais ce n'est sûrement pas à cette branche que l'on peut attribuer notre peintre.

La première notice sur la présence des Carpaccio à Venise est de l'année 1348, où nous trouvons un Piero Scarpazza, établi dans la paroisse de San Felice. En 1362, nous trouvons un Piero, probablement le même, établi à San Raffaele, quartier qui devient, depuis ce temps jusque 1500, la résidence de la famille.

De ce Piero déscend Raphael, de celui-ci Antoine, père d'un Vettor, mari d'une Lucie, et déjà mort en 1450. Autour de ce Vettor se forme une nombreuse famille: un de ses fils, appelé Sante, eut un fils, Vettor, demeurant à San Nicolò, de qui naquirent deux fils, Sante et Marc. Ce dernier Vettor fut considéré par plusieurs écrivains comme identique avec le peintre, opinion qui ne se peut pas maintenir, pour des raisons chronologiques. Mais, par la découverte d'un testament de l'an 1472, d'un autre fils de Vettore, frère Ilario, de son vrai nom Giovanni Scarpazza[1]), on arrive à connaître qu'il existait un autre Vettor, fils de Pietro (Pierre) *Peliparius* (pelletier), autre frère de Giovanni. Ce Vettor doit être le peintre, qui était par consequent né avant 1472.

Comme il est notoire qu'il existait au commencement du XVIe siècle un peintre Pierre Carpaccio fils de Vettore, et comme nous savons que, d'habitude, on donnait aux petits-fils les noms des grands-pères, on peut ainsi raisonnablement affirmer que ce Pierre était fils du peintre Vettore, fils de Pierre *Peliparius*, lequel à son tour était né d'un Vettor.

Puis on a trouvé aussi que le peintre Benedetto Carpaccio est fils d'un Vettore, lequel est sans doute notre grand artiste, que nous voyons pour la première fois mentionné dans le testament de frère Ilario, son oncle.

La première date de la vie artistique de Vettor, nous la trouvons dans un tableau de la *Scuola* de Sainte Ursule: 1490; la dernière sur un tableau à Chioggia, représentant Saint Paul: 1520. Il est aussi mentionné dans les documents, comme exécuteur testamentaire en 1523, et de la même année nous avons son unique autographe connu. On ne connaît pas la date précise de sa mort, mais, dans l'année 1526, le peintre Pierre Carpaccio se dit fils du *quondam* Vettor. De l'année 1527 existe aussi un acte de sa veuve Laura[2]), *relicta* du *peintre Vettor*, et cet acte se rapporte à un

---

[1]) Archivio di Stato, Venezia. Sez. Not., Test. Zamberti Ludovico. B. 1066 C. 96.

[2]) Ibid., ibid., Atti Gio. Maria de Cavagnis. Reg. 3345 ct.^e^ 333ta.

autre acte de l'an 1525; mais de ce dernier ne résulte pas son veuvage; ainsi il peut se faire qu'en 1525 Carpaccio fût encore vivant, quoique, en 1526, il était certainement mort.

Georges Vasari, dans la partie de son livre qui traite de la vie des artistes nés hors de la Toscane, dit que Carpaccio enseigna l'art à deux de ses frères qui suivirent son exemple: Lazare et Sébastien. Toutefois ni l'un ni l'autre n'ont jamais existé comme peintres, mais bien un certain *Lazaro Bastian depentor* [1]), comme il signe lui-même ses tableaux. On possède beaucoup de documents sur la famille de ce peintre. Le père de Lazare s'appelait Jacques, son frère Marc; on trouve en outre Simon, Alvise, Vincent et tous étaient peintres. Quant à Lazare lui-même, il était déjà peintre en 1449. En 1460 (4 décembre) il fut chargé de peindre une *pala* à Saint Samuel et en reçut le prix. Le 7 janvier 1469 (70), les confrères de la *Scuola* de Saint Marc chargèrent *Lazaro Sebastian* de peindre dans leur *Scuola* une *Histoire de David*, en lui recommandant de faire le travail le plus parfait possible, et en lui promettant de lui payer, par des acomptes, le même prix qu'à Jacques Bellini, qui avait travaillé dans la susdite *Scuola*, avec ses deux fils Gentile et Jean [2]).

On voit par là que Lazare avait déjà exécuté des ouvrages importants avant cette date, puis qu'il recevait des commandes d'une confrérie aussi considérable que l'était celle de Saint Marc, et qu'il y était un compétiteur des Bellini, les peintres les plus célèbres de cette époque. Or il faut observer que le premier tableau de Carpaccio porte la date de l'an 1490.

Le 11 décembre 1508, nous trouvons, dans un acte public, les noms de Lazare Bastiani et Vettor Carpaccio, que l'on avait chargés d'évaluer les fresques de Giorgione sur la façade du *Fondaco dei Tedeschi;* dans cet acte, Lazare Bastian est nommé avant Carpaccio, certainement parce qu'il était le plus âgé [3]). D'après tout cela, on est fondé à supposer que ce ne fut pas Carpaccio qui fut le maître de Lazare, mais au contraire ce dernier le maître de Carpaccio. On est porté à cette conclusion, outre les dates, par des raisons artistiques. La ressemblance du style entre les deux artistes est si frappante, que l'on a souvent attribué à Carpaccio quelques petits tableaux de Bastiani. C'est donc de l'atelier de celui-ci que doivent être sortis ces jolis tableaux d'une grande originalité, conservés dans l'église de Saint Alvise, et que plusieurs connaisseurs d'art, entre autres Ruskin, ont regardés comme les premiers travaux de Carpaccio. Il en est de même de deux tableaux de la *Scuola* de Saint Jerôme, conservés au Musée Impérial de Vienne, et qui représentent la *Dernière communion* et les *Funérailles de Saint Jérôme*, et d'une *Vierge* dans la sacristie de l'église du Redempteur à Venise. Plusieurs connaisseurs regardent comme un ouvrage du jeune Carpaccio le tableau de la National Gallery, qui représente le doge Jean Mocenigo priant la Vierge de déli-

[1]) Autographe, 2 ottobre 1498: « Io Lazaro Bastian depentor testis subscripsi. » (Archivio di Stato, Venezia. Sez. Not., Cavanis Bernardo. B. 270, C. 97).

[2]) P. Molmenti, *Archivio veneto*, XXXVI, P. I, pag. 228.

[3]) Giuseppe Cadorin, *Mem. orig. ital. rig. le belle Arti.* Bologna, 1840. Serie III. pag. 90.

vrer Venise, menacée par la peste en 1478. Sur une espèce d'autel, s'élevant au centre du tableau, on lisait autrefois la date 1479 avec cette inscription:

VICTOR CARPATIO || URBEM, REM. VE || NETAM, SERVA. || VENETUMQ. || SENATUM. || ET MIHI, SI ME || REOR. VIRGO || SUPERNA. AVE.

On a démontré que la date, de même que la signature, était fausse, et on a enlevé l'une et l'autre. En effet, en 1479, Mocenigo avait été élu doge depuis un an, or il n'est pas possible que le Doge ait fait peindre un tableau si important par un artiste aussi jeune que Carpaccio. Mais si l'on considère cette affinité du style entre Lazare et Carpaccio, par laquelle plusieurs connaisseurs furent trompés, et la ressemblance du tableau du doge Mocenigo avec celui que l'on garde à l'église de Saint Donat à Murano, et qui porte, avec la date 1484, la signature de Lazare Bastian, il est permis d'arguer que le tableau acheté par le Musée de Londres est peint par le même peintre.



Fig. 1. – Première manière de V. Carpaccio
Sainte Cathérine et Sainte Vénérande
Musée Municipale, Vérone.

L'influence de Lazare sur Carpaccio fut donc si grande, que la postérité en fut trompée et attribua les tableaux de l'un à la jeunesse de l'autre. Mais puisque Bastian était plus âgé, n'est-il pas naturel de supposer qu'il ait été le maître de Carpaccio, plutôt que son élève ? Et ce n'est pas encore tout. Dans les tableaux de Lazare Bastian on peut voir une étude soigneuse et patiente de la perspective; cela se voit surtout dans les *Annonciations* du Musée municipale de Venise et du Musée des Chanoines de Latran à Klosterneubourg, et dans son chef-d'œuvre à l'Académie de Vienne: *La Sainte Vénérande*. La même étude, le même soin, les mêmes principes, les mêmes procédés dans la perspective, se rencontrent aussi chez Carpaccio.

Et c'est un hardi jugement que celui de certains connaisseurs, qui veulent dériver les perspectives de Carpaccio directement de celles de Gentile Bellini, qui a beaucoup de sentiment et se fait remarquer surtout par la couleur et le dessin, mais qui n'est pas un maître dans la perspective. En effet, si l'on oublie les jugements de ces critiques, qui se répètent l'un l'autre, si l'on n'admet pas d'avance toutes ces louanges conventionnelles, et que l'on regarde, sans parti-pris, les tableaux de Gentile Bellini à l'Académie de Venise, on trouvera que la perspective n'est pas toujours exacte, comme par exemple celle de la *Procession sur la Place de Saint Marc,* qui est prise de quatre points de vue différents, et celle du *Miracle de Saint Laurent,* qui est prise de deux. Si l'on

veut donner, sous ce rapport, un maître à Carpaccio, on doit recourir à Lazare Bastian, qui fut excellent dans la perspective. On a dit aussi que Carpaccio avait formé son style en étudiant les œuvres de Gentile Bellini à la *Scuola* de Saint Jean l'Evangéliste; or, si l'on verifie les dates, on trouvera au contraire que Carpaccio possédait déjà son style caractéristique, dans la *Scuola* de Sainte Ursule, avant que le tableaux de Gentile fussent commencés.

Mais c'est dans les petits détails que l'on peut voir surtout la descendance intellectuelle d'un peintre. Bastiani représente les arbres d'une telle manière qu'ils ne peuvent



Fig. 2. - Le Couronnement de la Vierge avec Saint Benôit et Sainte Ursule, signé: Opus Lazari Veneti, 1490. Pinacothèque Lochis, Bergame.

être peints d'après nature, mais cette manière constitue, une marque de convention tout à fait individuelle, qui est en même temps un caractère de son école. Dans quelques tableaux de Bastian, comme dans l'*Annonciation* du Musée Civique de Venise et dans la *Vierge* du Musée de Vérone, les arbres sont peu touffus et fort plats; dans quelques autres, comme dans la *Vierge* de la Chapelle du palais des Doges, ils forment des palmes en forme de pinceau. Or Carpaccio, dans son premier tableau (1490), (*Arrivée de Sainte Ursule à Cologne*), imite la forme singulière des arbres plats de son maître Lazare. Dans ses tableaux postérieurs du cycle de Saint Georges, au contraire il peint les palmes touffues, toujours dans la manière de son maître. Ce sont là, pour quelques-uns, des détails insignifiants, mais qui ne passent pas inaperçus pour ceux qui étudient et observent; et ce sont des marques certaines pour reconnaître la formation d'un peintre.

Quels furent les premiers tableaux de Carpaccio? Peut-on affirmer que le premier soit celui du cycle de Sainte Ursule, portant la date de 1490? Nous croyons que celui-ci a été précédé par d'autres, et cela est d'autant plus probable que, sans doute, la Confrérie de Sainte Ursule ne pouvait pas faire peindre un tableau si important par un jeune homme au début de sa carrière.

Nous croyons en effet que ce tableau a été précédé par un autre, qui a toutes les finesses délicates du maître vénitien, c'est à dire la *Vierge* de l'Institut Staedel de Francfort. Il en est de même de deux *Saintes* du Musée de Vérone (fig. 1), connues sous le nom de Bissolo, mais qui doivent être absolument attribuées à Carpaccio, soit par l'air des visages, le dessin, la couleur, la manière de se pencher, ou par leur frappante relation avec le tableau de Bastiani dans la Galerie Lochis à Bergame (fig. 2).

Vasari, dans ses quelques pages sur le maître vénitien, nous le montre comme le chef de l'école vénitienne-lombarde, à laquelle appartiennent plusieurs peintres, entre autres Jean Mansueti et Benoît Diana. La réunion de ces trois noms n'est pas accidentelle. Carpaccio, Mansueti et Diana formèrent en effet une *camaraderie* artistique, d'abord dans l'atelier de Lazare Bastiani, qui leur apprit les éléments de l'art, et plus tard dans la *Scuola* de Saint Jean l'Evangéliste, où les trois jeunes gens travaillèrent ensemble à décorer la grande salle des séances, dite l'*Albergo*. Pour appuyer cette opinion, on doit ajouter que les noms de Lazare Bastiani et de Benoît Diana se trouvent unis dans un document, par lequel la république commandait à ces deux artistes de peindre les drapeaux de la place de Saint Marc [1]). Même l'observateur le plus superficiel peut noter une affinité artistique entre Carpaccio et Mansueti, en regardant les tableaux des deux amis qui se trouvent dans deux salles contigües de l'Académie de Venise. Mais les tableaux de Mansueti qui ressemblent le plus à Carpaccio sont ceux qu'il a fait pour l'École de Saint Jean l'Evangéliste. L'on peut dire la même chose de Benoît Diana, dont le premier tableau (d'abord à la Zecca, à présent au Palais Royal), représentant *la Vierge avec Saint François et Saint Jérôme*, montre l'influence évidente de Lazare Bastiani, comme l'ont justement observé Cavalcaselle et Crowe [2]). Le célèbre tableau de l'église du Sauveur, à Venise, représentant le *Christ à Emmaus*, fut pendant longtemps attribué à Jean Bellini. Mais Cavalcaselle prouva, en examinant le style, la couleur, et le dessin, que ce tableau appartient plutôt à Carpaccio. On ne peut pas accepter cette opinion, mais on doit accueillir l'avis d'autres connaisseurs, parmi lesquels Jean Morelli, qui croient y reconnaître la main de Benoît Diana. Cela prouve que la manière de Carpaccio et celle de Benoît Diana ont des caractères assez ressemblants pour tromper même les juges les plus avisés.

Quoi qu'il en soit, Carpaccio s'élève au-dessus de son maître, de ses élèves, de ses amis, de ses rivaux, par toute la puissance de son talent. Il a étudié diligemment la nature et a donné aux visages toutes les différentes expressions des sentiments.

1) Cadorin, *op. cit.*, pag. 21.

2) Crowe e Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy*. Vol. I, pag. 225-9.

« Vraiment, Carpaccio avait la vérité dans son cœur », dit Anton Marie Zanetti, l'historien de la peinture vénitienne. Dans ses tableaux, toute la vie vénitienne, intérieure et extérieure, se reflète comme dans une photographie sublime. Malgré les bonnets rouges et les chausses collantes et les justaucorps multicolores, on jurerait presque d'avoir connu les personnes qu'il a peintes, d'avoir causé familièrement avec elles. Carpaccio n'est pas à comparer avec Giovanni Bellini, qui est plus grand dans la pureté sincère de la conception, mais qui vit toujours parmi ses blondes vierges idéales et ne s'occupe pas volontiers de sujets profanes. Dans Carpaccio, il y a, au contraire, la véritable représentation de la vie réelle, variée, somptueuse et florissante. Il est vraiment l'interprète artistique d'un peuple fort et sérieux, dans tout l'éclat de sa gloire. Mais voyons maintenant le peintre à l'œuvre : voyons avec quelle vigueur de jeunesse il a exécuté ses travaux dans la *Scuola* de Sainte Ursule.



CHAPITRE I

LA LÉGENDE DE SAINTE URSULE

C'EST dans la ville de Cologne qu'est né le culte de Sainte Ursule et de ses compagnes. Et nous devons résumer d'abord ce que l'on sait aujourd'hui des origines de ce culte.

Encastrée dans le mur de l'église Sainte Ursule, à Cologne, se trouve l'inscription suivante, dont l'authenticité ne saurait faire de doute:

DIVINIS FLAMMEIS VISIONIBUS FREQUENTER || ADMONIT. ET VIRTUTIS MAGNAE MAI || IESTATIS MARTIRII CAELESTIUM VIRGIN || IMMINENTIUM EX PARTIB. ORIENTIS || EX HIBITUS PRO VOTO CLEMATIUS : V : C DE || PROPRIO IN LOCO SUO HANC BASILICAM || VOTO QUOD DEBEBAT A FUNDAMENTIS || RESTITUIT. SIQUIS AUTEM SUPER TANTAM || MAIIESTATEM HUIUS BASILICAE UBI SANC || TAE VIRGINES PRO NOMINE XPI SAN || GUINEM SUUM FUDERUNT CORPUS ALICUIIUS || DEPOSUERIT EXCEPTIS VIRGINIB. SCIAT SE || SEMPITERNIS TARTARI IGNIB. PUNIENDUM. ||

J.-B. de Rossi a démontré que cette inscription datait de la seconde moitié de IV[e] siècle. On peut donc supposer que, en 355, lors du siège de Cologne par les Francs, fut détruite une basilique élevée, au siècle précédant, en l'honneur de vierges martyrisées là. Et sans doute ce *Clematius* a dû rebâtir l'église détruite, conformément à l'édit de l'empereur Théodose, qui, en 386, ordonnait le rétablissement des temples chrétiens. Mais en 451, au cours de l'invasion des Huns, la nouvelle église fut démolie de fond en comble, à son tour, en même temps qu'un grand nombre d'habitants de Cologne étaient massacrés.

Aussi lorsque, plus tard, on retrouva autour des ruines de l'église une énorme quantité d'ossements, provenant sans doute de ce massacre de 451, le peuple, qui se soucie fort peu de la chronologie dans la création de ses légendes, confondit en un seul les deux grands massacres de Cologne: celui où avaient péri les habitants de la ville, sous les coups des Huns, et celui où avaient péri, deux siècles auparavant, les vierges mentionnées par l'inscription ci-dessus. C'est de cette confusion de deux évè-

nements, — qui d'ailleurs paraissent avoir eu tous deux un fondement historique, — qu'a résulté la légende du Martyre des Onze mille Vierges.

Au neuvième siècle, une tradition nouvelle a pris cours, qui voulait que ces vierges fussent originaires de Bretagne, et qui citait même les noms d'onze d'entre elles: Ursule, Sencie, Grégoire, Pinnose, Marthe, Saule, Bibule, Saturnine, Rabatie, Saturie et Palladie. A chacune de ces onze vierges on en joignit mille anonymes. Et déjà dès le onzième siècle la légende se trouvait complète, sous la forme sous laquelle nous l'a représentée Carpaccio.

Cette légende a donné lieu a toute une littérature. Les bollandistes ont soigneusement recherché les plus anciens documents pouvant fournir des détails sur le martyre des vierges de Cologne. Dutron[1]) a recueilli les titres d'une foule d'écrits consacrés à la légende de Sainte Ursule: mais il n'a point cité les sources italiennes, qui sont pour nous les plus intéressantes. Parmi ces sources, la plus ancienne à beaucoup près et la plus importante est la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine, dont nous possédons plusieurs éditions vénitiennes ornées de gravures. Une autre source des plus intéressantes est celle des *Représentations Sacrées*, petites brochures qui ont été réimprimées au XVIe siècle, et qui traitent de la vie et du martyre des saints. Brunet[2]), dans sa liste de ces représentations, n'en cite qu'une seule se rapportant à Sainte Ursule: *La Storia di Santa Orsola con le undici mila Vergini quali tutte da lei furono convertite insieme con alcuni santi huomini e poi gloriosamente martirizzata* (Firenze, *alle Scale di Badia, 1561*). Mais la Bibliothèque de Saint Marc, à Venise, en possède maintes autres, et notamment une *Rappresentazione di S. Orsola Vergine et Martire, nuovamente stampata* (Florence, mars 1554).

L'édition est illustrée de gravures sur bois, qui doivent dater du siècle précédent, car elles sont du plus pur style florentin du quattrocento. Le texte, lui aussi, est évidemment tiré de source ancienne et parsemé de dialogues vifs et curieux. C'est même chose très remarquable de voir comment, tandisque toutes les légendes du nord traitent le sujet avec beaucoup de simplicité et de gravité, dans les légendes italiennes se sent le souffle de la Renaissance, l'élément pittoresque, l'instinct de l'art et du luxe. Ce goût de la pompe et des belles couleurs se révèle, par exemple, dans un passage de la *Représentation* florentine de 1554, où l'ambassadeur s'entretient avec son écuyer, et lui dit:

Truova su Scalco veste et ornamenti
et oro et perle et gioie et drappi assai
et copia di scudieri et di sergenti
lattitii, pance, hermelini et vai,
rubini, balasci et copia di pendenti
et ogni cosa in punto metterai ecc.

1) E. Kellerhoven et J. B. Dutron, *La Légende de Sainte Ursule et de ses Onze mille vierges, d'après les anciens tableaux de l'église de Saint Ursule, à Cologne.* Paris 1860.

2) Brunet, *Manuel du Libraire*, T. IV, col. 1116.

Però vo che si facci balli et canti
et che ognun mostri d'allegrezza segno,
prendete servi di costor gli amanti,
et ordinate con prudentia e ingegno
date l'acqua alle mani et con prestezza
usate sopra tutto gentilezza [1]).

Cette légende, tout animée de l'esprit artistique de la Renaissance, forme un contraste complet avec la sèche légende, contée jadis par Jacques de Voragine. Et les splendides gravures sur bois dont elle est ornée achèvent d'accuser cette différence: l'une d'elles, représentant le état (fig. 3) est un petit chef-d'œuvre en son genre.

Parmi les autres brochures, consacrées à la légende de Sainte Ursule et que possède aujourd'hui la Bibliothèque de Saint Marc, nous pouvons encore citer:

Leggenda del Martirio e Passione di S.ta Orsola con undeci millia Vergini. In Venetia et in Bologna per Domenico Barbieri.

La Rappresentazione di S.ta Orsola Vergine e Martire. Nuovamente ristampata. In Firenze appresso Giovanni Baleni, l'anno 1589.

Fig. 3. – Le Martyre de Sainte Ursule.
(Gravure florentine en bois).

Leggendario delle Santissime Vergini adornato di bellissime figure in rame di molta vaghezza et divotione non più stampate, agiontovi le Vite d'alcune Sante Vergini. In Venetia MDC, appresso gli Heredi di Simon Galignani.

Legenda di Santa Orsola con undicimila Vergini la cui festa viene a' XXI d'Ottobre. In Venetia, appresso gli Heredi di Simon Galignani de Karera, 1599.

Ces légendes nous offrent, dans le récit, bon nombre de variantes. Toutes admettent que Sainte Ursule était fille du Roi de Bretagne: mais elles diffèrent quant au nom de ce roi, que les unes appellent Theodatus, d'autres Theonatus, et d'autres encore Maurus. Elles s'accordent de nouveau pour nous raconter l'arrivée des ambassadeurs du Roi d'Angleterre, chargés de demander la main de la princesse Ursule pour

[1]) Allons, écuyer, trouve-moi des vêtements, et des parures, et de l'or, et des perles, et des bijoux, et beaucoup de draps, et nombre d'écuyers et de sergents, et des peaux d'agneaux, et des peaussières et des hermines, et des écureuils, et des rubis et des balais, et quantité de boucles, et arrange tout cela!..... Cependant je veux que l'on organise des bals et des chants, et que chacun soit gai. Suivants, conduisez les amants et mettez tout en ordre avec prudence et diligence! Versez de l'eau sur les mains! soyez prompts! et surtout polis!

le fils de leur maître, et comment le roi, après un entretien avec sa fille, consent au mariage, moyennant certaines conditions, qui sont énumérées de la façon qu'on va lire dans la *Représentation* citée par Brunet. C'est Ursule elle même qui parle:

La prima ch' io volio a dimandare
al vostro magno invittissimo Re
che col figliuol si facci battezzare
e che ritorni alla christiana fè,
e la seconda è che mi lasci andare
infin dove Jesù morì per mè
e prima a Roma a visitare alquanti
apostol che vi sono e corpi santi.
La terza grazia ch' io ti ho domandata
dieci mila vò vergini pulzelle,
che sien di gentil sangue ciascun nata
e quanto più si può adorne e belle,
che venghin meco in questa santa andata
e per mia compagnia sempre stien quelle
e quando indietro poi ritornerommi
ch' al suo caro filiolo sposerommi [1]).

Ces conditions sont acceptées, et l'on entreprend le pélérinage. En route, les bateaux sont égarés par une violente tempête, et abordent à Cologne. C'est là que, d'après toutes les légendes, a lieu le rêve de la Sainte. Un ange lui apparaît, pendant son sommeil, et lui ordonne de se rendre à Rome, pour revenir ensuite à Cologne, ou elle recevra la couronne du martyre. Toutes les légendes sont également d'accord pour faire voyager sainte Ursule sans son fiancé: celui-ci, pendant ce temps, reste en compagnie de religieux, qui le préparent à recevoir le baptême. Mais Carpaccio, sur ce point, introduit de son gré une variante dans le récit, en faisant voyager le fiancé avec la Sainte.

De Cologne, les pélerins vont à Bâle par le fleuve, en s'arrêtant à Mayence. C'est à Bâle qu'ils quittent leurs bateaux pour se rendre, par terre, à Rome, où ils sont accueillis avec empressement par le pape Cyriaque. Celui-ci, de son côté, a reçu en songe l'annonce de son martyre. Obéissant à l'ordre du ciel, il renonce à la papauté, et, accompagné d'évêques et de cardinaux, suit Sainte Ursule dans son voyage de retour. A Cologne, la pieuse troupe rencontre les Huns, qui la massacrent toute entière.

La légende introduit l'amour jusque dans cette dernière scène. Sainte Ursule, par sa beauté, touche le cœur du roi des Huns, ou encore, suivant d'autres auteurs, du

---

1) La première chose que je veux demander à votre grand roi, c'est qu'il se fasse baptiser avec son fils et qu'il revienne à la foi du Christ; et la seconde est qu'il me laisse aller où Jésus mourut pour moi; mais avant tout à Rome, pour voir les corps des apôtres et des saints qu'il y a là.

La troisième grâce que je lui demande, c'est que je veux dix mille vierges, toutes de noble famille et jolies et ornées le plus possible, qu'elles m'accompagnent dans ce saint voyage, et quand je reviendrai, j'épouserai son cher fils.

fils de ce roi. Mais elle résiste aux offres du prince, et subit enfin le martyre avec ses compagnes.

Cette légende, avec ses entrées d'ambassadeurs, avec ses réceptions royales et pontificales, avec la mention de trois grandes villes, Rome, Bâle et Cologne, ne pouvait manquer de devenir populaire parmi les peintres. Le fait est, que, de très bonne heure, elle a éloquemment parlé à leur fantaisie. A Cologne, elle a inspiré, outre une foule de représentations de la Sainte, plusieurs grands cycles des plus intéressants,



Fig. 4. – Gürgen van Scheiven: L'arrivée de Sainte Ursule à Cologne.
Eglise de Sainte Ursule à Cologne.

dont l'un, exécuté en 1456, porte la signature de l'auteur, Gürgen van Scheiven (fig. 4). A Bruges, on sait le chef-d'œuvre qu'elle a dicté au chaste génie de Memling (fig. 5). Mais ce fut surtout Carpaccio qui eut la puissance de s'éloigner des vieilles traditions scolastiques pour sentir et rendre avec force les scènes de la légende.

Lui-même cependant eut, en Italie, des précurseurs dans l'interprétation de ces scènes touchantes. Tout comme à Orvieto le *Jugement Dernier* de Luca Signorelli a fait pressentir celui de Michel-Ange, il y a eu à Trévise, vers la fin du XIVe siècle ou vers le commencement du XVe, un modeste peintre qui a devancé le grand peintre vénitien, et, peut-être, l'a préparé à nous raconter la légende de Sainte Ursule.

L'église Sainte Marguerite de Trévise était un monument de l'architecture lombarde du XIVe siècle. Sous le gouvernement de Napoléon, elle fut changée en un



Fig. 5. - Jean Memling: La chasse de Saint Ursule à Bruges.

dépot de foin, puis en un manège; et elle a enfin été démolie, il y a quelques années. C'est là que l'on voyait, dans une chapelle, des fresques d'un vieux peintre, qui, à l'enfance de son art, avait eu une main très experte et une fantaisie très person-

nelle. Ces précieuses peintures auraient été à jamais perdues si un amateur de Trévise, le professeur Louis Bailo, ne les avait soigneusement enlevées et transportées au Musée de la ville.



Fig. 6. – Arrivée des Ambassadeurs chez le père de Sainte Ursule, Fresque à Trévise.

Dans une étude qu'il a consacrée à ces fresques, M. Bailo indique, comme leur auteur probable, Thomas de Modène, qui orna Trévise de belles peintures dans la seconde moitié du XIVe siècle. Nous n'avons pas à discuter ici cette hypothèse, qui aurait besoin d'être confirmée par la découverte de quelques documents positifs; mais nous devons signaler la grande ressemblance qui existe entre l'œuvre de Carpaccio et celle de son prédécesseur de Trévise. Cette ressemblance nous porte à admettre, avec M. Bailo, que Carpaccio doit avoir connu les fresques de l'église Sainte Marguerite (fig. 6, et 7). C'est pour l'église Saint François à Trévise que le maître vénitien peignit, en 1515, un tableau qui se trouve aujourd'hui à l'Académie de Venise, la *Rencontre de Sainte Anne avec Saint Joachim*, et, sur les deux côtés, Saint Louis de France et Sainte Ursule. Il avait, à ce moment, achevé depuis longtemps son cycle de la *Scuola* de Sainte Ursule: mais rien n'empêche du supposer qu'il ait fait un premier voyage à Trévise vingt ans auparavant.



Fig. 7. – Départ des Ambassadeurs, Fresque à Trévise.

Le fait est que non seulement les deux *cycles* ont les mêmes sujets, mais qu'on y trouve encore, dans les détails, — surtout dans la scène du martyre, — nombre d'analogies qui ne sauraient être purement accidentelles. Chez les deux peintres, l'ambassadeur présente sa lettre

à genoux, escorté de pages, avec des faucons. La Sainte de Carpaccio, pour signifier le mariage, fait le même geste du doigt que font les ambassadeurs du maître de Trévise. Le rêve du pape, tel que l'a peint ce dernier maître, rappelle par beaucoup de détails le rêve de la Sainte, tel que nous le fait voir Carpaccio. Mais avons-nous besoin d'ajouter que, tandis que l'artiste trévisan, avec tout son talent, nous laisse voir à chaque pas la maladresse d'un art enfantin, nous trouvons à chaque pas, chez Carpaccio, la féconde jeunesse, avec des mouvements plus libres, des formes plus gracieuses, un mélange plus viril de calme gaité et de vigueur ingénue?



Chapitre II

HISTOIRE DE LA " SCUOLA " DE SAINTE URSULE

C'est en peignant pour la *Scuola* de Sainte Ursule sa célèbre suite de tableaux que Carpaccio eut l'occasion de développer toutes les forces de son talent, qui, dès le début, avait paru destiné à mettre le sceau à la grande peinture vénitienne du XVe siècle, car il réunissait en lui les deux qualités distinctes de cette peinture: la profondeur intime de l'émotion et le goût pour les magnificences extérieures.

D'une façon générale, d'ailleurs, les *Scuole* de Venise ont puissamment contribué à encourager et protéger les artistes; et l'on ne saurait estimer trop haut l'impulsion qu'elles ont donnée à l'art vénitien.

Les Vénitiens avaient suivi de très bonne heure l'ancienne tradition romaine de grouper en confréries les représentants des divers métiers. Dès le Xe siècle, entre 932 et 944, les chroniques mentionnent déjà la confrérie de *Casselleri* ou fabricants de caisses. Au XIVe et au XVe siècles, ces confréries adoptèrent des statuts spéciaux, qui s'appelèrent *Mariegole,* mot tiré du latin *matricula,* ou peut-être du mot italien *madre–regola,* qui signifie règle-mère.

Les confréries ou *Scuole,* dont quelques-unes devinrent très-riches, se mettaient sous la protection d'un saint; elles se faisaient construire des lieux de réunion, commandaient aux meilleurs peintres des tableaux pour les églises, et dépensaient de grosses sommes pour les pauvres. Les *Scuole* des *Battudi* ou Flagellants, dont chacune comprenait plus de douze cents membres, dépensaient par an plus de quatre-vingt-mille ducats. Il y avait en outre une foule de petites *Scuole.* Parmi les archiconfréries les plus importantes, étaient les *Scuole Grandi* de Saint Théodore, de Sainte Marie de la Charité, de Saint Jean l'Evangéliste, de Saint Marc, et de Saint Roch.

Les membres des diverses *Scuole* se réunissaient, à de certains jours, pour délibérer. Chaque *Scuola* élisait un président, ou *Gastaldo,* un *Vicario* ou vice-président, un

Scrivano ou secrétaire, plusieurs conseillers ou *Compagni,* un caissier, un receveur, deux contrôleurs, et un ou deux taxateurs pour la répartition des impôts.

Chaque *Scuola* avait sa bannière et figurait, en procession, dans les fêtes religieuses et patriotiques. Le jour de la fête de Saint Marc, patron de Venise, elles se rendaient toutes dans la basilique, en présence du Doge, étalant à l'envi les reliques, qui leur appartenaient, ainsi que de précieux et somptueux ornements.

Pour faire comprendre la richesse de ces confréries, il nous suffira de rappeler que celle des *édificateurs* commença, en 1439, la reconstruction de l'hôpital attenant à l'église de Saint Jean l'Evangéliste, et l'acheva avec une magnificence incomparable en 1481; que, plus tard, s'élevèrent la *Scuola* de Saint Marc (1485), chef-d'œuvre de Pierre Lombardo, Jean Buora, et Moro de Bergame; celle de Saint Roch, attribuée à Barthélémy Bon et Antoine Scarpagnino; celle de la Miséricorde, construite par Sansovino; et celle de Saint Jérôme, construite par Vittoria.

Il y avait trois sortes de *Scuole:* 1° celles qui réunissaient les membres d'une même nation, les Albanais, les Esclavons, etc., se groupant pour traiter de leurs intérêts communs, et prenant pour patron le saint protecteur de leur patrie; 2° celles des arts et métiers, qui choisissaient comme patron un saint de leur profession, par exemple le saint cordonnier Amian pour les cordonniers, les saints médecins Côme et Damien pour les chirurgiens et les barbiers, etc.; 3° les *Scuole* de dévotion, qui prenaient le nom d'un saint pour accomplir un vœu, comme fit la *Scuola* de Saint Roch, instituée pendant une peste.

La *Scuola* de Sainte Ursule appartenait à cette troisième categorie. En 1234, le doge Jacques Tiepolo fit don aux moines dominicains d'un terrain marécageux « *in confinibus Sancte Mariae Formosae et Sancte Marinae,* » afin qu'ils s'y construisissent un couvent et une église. L'église, commencée vers 1240, dans le style gothique, et construite sans doute d'après le dessin d'un des moines de l'ordre, fut dédiée aux Saints Jean et Paul. Le couvent s'éleva peu de temps après; et, dès le début du siècle suivant, la *Scuola* de Sainte Ursule se constitua sur les mêmes lieux. Peut-être quelques fidèles se seront-ils réunis dans la sacristie de la nouvelle église, et auront-ils décidé de se mettre sous la protection de la sainte martyre de Cologne? Un document authentique nous révèle, en tout cas, la date précise de la fondation, le 15 juillet 1300: *In lo tempo de lo egregio messer Piero Gradenigo inclito doxe de Vinexia, fo fata e començada questa benedeta congregation aloldo et honor de dio onipotente e de la biada verzene mare soa et deli biadi miss. san Domenego confessor, miss. san Piero martire e specialmente de la biada santa Orsola et dele undexe milia verzene sue compagne*[1]).

Quatre ans après, la *Scuola* se faisait construire une chapelle, dédiée à Sainte Ursule et aux deux autres saints nommés ci-dessus. Cette chapelle s'élevait sur le terrain du

[1]) Le 15 juillet 1300, au temps de l'illustre Pierre Gradenigo, doge de Venise, fut instituée cette congrégation, en l'honneur de Dieu, de la Vierge sa mère, des Saints Dominique le Confesseur et Pierre le Martyr, et surtout de la bienheureuse Sainte Ursule ainsi que des onze mille vierges ses compagnes. (Archivio di Stato di Venezia. *Scuola di Sant'Orsola a San Giov. e Paolo.* Atti diversi, B. 599).

cimetière des moines des Saints Jean et Paul, tout contre l'église, près de l'endroit où fut placé plus tard le grand vitrail de Mocetto. Sur la porte de la chapelle se lisait une inscription dont de vieux documents nous ont conservé le début:

+ S SCOLE · BEATE · URSULE ET || XI · M · VIRGINU · FACTA · ANNO · DNI || M III VI MESE MARCI · TPV. GA || STALDIONIS MARIN.º TIRALAGO || ET SOCIOꝝ · EI SACHETI DE || MANGANO MARCI · BATIORO || ZANE DE LA DONA · MARCI BOGATINO.

Tels sont les plus anciens documents que nous avons au sujet de la *Scuola*. Un autre document, des plus importants, date de l'année où fut achevée la construction de l'édifice. C'est un testament de Zuane Pollini, qui, au mois d'avril 1318, lègue trois biens-fonds aux *Scuole* de Sainte Ursule et de Sainte Marie de la Miséricorde des Marchands. Le premier de ces biens-fonds était un palais, sur la place Saint Barthélemy, qui, aujourd'hui encore, porte les armoiries de la *Scuola* de Sainte Ursule. Le second était composé de quelques maisons de la *Ruga Giuffa*, à Sainte Marie Formose. Ces maisons portent, aujourd'hui encore, avec une inscription, les armoiries des deux *scuole* (fig. 8). Le blason de Saint François d'Assise désigne la *Scuola* de Sainte Marie de la Miséricorde des Marchands, dont ce saint était le patron. Cette *Scuola*, qui avait d'abord son siège tout près de l'église des Frari ou moines Franciscains, se fondit, au XVe siècle, avec une autre confrérie de marchands, pour former avec elle la *Scuola* de Saint Cristophe. Enfin le troisième legs de Zuane Pollini consistait en un petit hôpital voisin de l'Arsenal. L'hôpital, avec sa chapelle dédiée à Saint Jean Baptiste, a survécu jusqu'à la fin de la République, et a même pu voir les premières années du gouvernement autrichien. Un des ses derniers habitants fut un singulier personnage nommé Andrea Chiribiri, qui, après avoir commandé le Bucentaure, le fameux navire doré du Doge, avait renié son beau passé pour se joindre au parti des démagogues, avec ce résultat que, vers la fin de sa vie, il avait dû se réfugier dans cet hôpital, où il mourut misérablement. Nous devons ajouter que, aujourd'hui, l'emplacement même de l'hôpital susdit nous est inconnu.

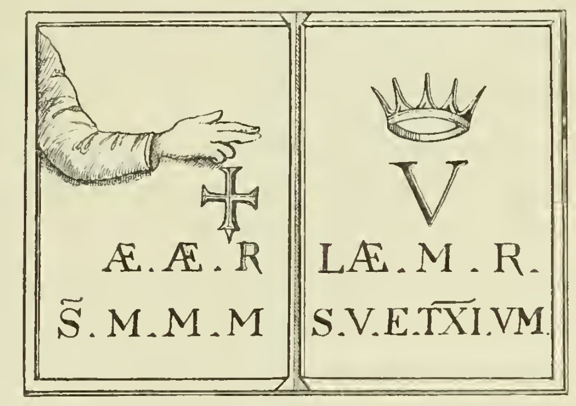


Fig. 8. - Inscriptions dans la Ruga Giuffa sur les maisons de Zuanne Pollini.

La première *Mariegola* de Sainte Ursule, datant de l'année 1359, contenait, entre autres choses, la convention faite entre les membres de la *Scuola* et les moines du couvent des Saints Jean et Paul. Les membres de la confrérie s'engageaient à fournir au couvent, deux fois par an, une certaine quantité de provisions de bouche; plus tard, ces provisions furent remplacées par une taxe d'argent. Les moines, en échange, s'engageaient à célébrer une grand'messe dans la chapelle de Sainte Ursule le second dimanche de chaque mois, à célébrer une messe basse, tous les lundis, pour le repos

de l'âme des frères et des sœurs défunts de la *Scuola*, et enfin à chanter aux obsèques de ces frères et sœurs. Cette ancienne *Mariegola* mentionnait également des achats de bois, de marbre, de pierres et de chaux, achats faits au temps du *gastaldo* Riccardo, et destinés à l'achèvement du lieu de réunion de la confrérie. On y lisait aussi une liste d'objets du culte et d'ornements sacrés, parmi lesquels se remarquait une chasuble de velours cramoisi, avec l'histoire de Sainte Ursule brodée en or et en soie[1]).

La *Scuola*, malheureusement, ne parvint jamais à vivre en bonne harmonie avec le couvent voisin. La première contestation à nous connue se produisit en 1428. Les moines soutenaient que, bien que les traités concédassent à la *Scuola* l'usage de la chapelle de Sainte Ursule, la propriété de cette chapelle leur appartenait; que, par suite, la *Scuola* n'avait pas le droit d'y rien changer sans leur consentement; qu'elle était tenue de veiller au bon état de la chapelle, mais sans avoir à s'occuper des tombeaux qui pouvaient s'y trouver. Il n'y avait pas jusqu'à la célébration des messes qui ne fournît matière à discussion: les moines prétendaient que ces messes n'étaient pas suffisamment payées par les membres de la *Scuola*.

Pour prouver leurs droits de possession sur la chapelle de Sainte Ursule, les moines alléguaient une bulle du pape Sixte IV, datée de 1473, et qui permettait, entre autres choses, à la nation grecque la célébration de ses rites dans la susdite chapelle, moyennant une redevance annuelle, « comme aumône » au couvent[2]).

Le 16 novembre 1488, fut rédigée une nouvelle *Mariegola* de Sainte Ursule, sous le *gastaldo* Antonio di Filippo, le *vicario* Bartolomeo Majeter, et le greffier Francesco Franchin. Les chapitres de l'ancienne *Mariegola* s'y trouvaient d'abord transcrits; puis venait la partie nouvelle, commençant par une belle initiale avec l'image de sainte Ursule peinte en miniature. Dans l'espoir de mettre fin aux contestations, les rédacteurs de la nouvelle *Mariegola* avaient décidé que dix moines du couvent seraient admis à faire partie de la confrérie. Les membres de la *Scuola* devaient les recevoir à genoux, pendant qu'ils prêteraient serment devant l'autel; et chacun de ces dix moines aurait à célébrer trois messes pour le repos de l'âme des membres de la confrérie. En cas de refus des moines, on aurait à les remplacer par autant de prêtres. Et la *Scuola* s'engageait à donner, tous les ans, à chacun de ces membres religieux de la confrérie, le jour de la Sainte Ursule, à titre de don symbolique, un pain et une chandelle.

La grande préoccupation des membres de la *Scuola*, en cette année 1488, était de faire des économies, afin d'avoir de quoi procéder à divers embellissements, mais surtout afin de pouvoir se procurer et faire peindre *i teleri de la istoria de madona santa Orsola*, les toiles de l'histoire de Sainte Ursule[3]). Ces *teleri*, que nomme si naïvement

---

[1]) Archives d'Etat de Venise. *San Gior. e Paolo, Scuola di Sant'Orsola*, B. O.-1, n. 30, fasc. I. Cette première *Mariegola* n'existe plus: nous n'en connaissons que quelques pages, dont la copie se trouve parmi les actes du couvent des saints Jean et Paul.

[2]) Flaminio Corner, *Ecclesiae Venetae, Decade XV*, Venise, Pasquali, 1749.

[3]) Archives d'Etat. *Mariegola della Scuola di Sant'Orsola*, pages 11 et 12, Reg. 597.

la *Mariegola*, et pour lesquelles on faisait tant d'économies, ce sont ceux que Carpaccio allait bientôt remplir de ses merveilleuses peintures. La première des peintures de Carpaccio porte la date de 1490, et n'est ainsi postérieure que de deux ans à la rédaction de ce paragraphe de la *Mariegola*. La dernière porte la date de 1496. Quelques-unes des peintures, en vérité, n'ont pas de dates, et peuvent avoir été exécutées plus tard; mais certainement Carpaccio devait avoir achevé son œuvre, ou était près de l'avoir achevée, lorsque, en 1498 [1]), sous le priorat de Georges dei Stefani, éclata une terrible querelle entre le couvent et la *Scuola* [2]).

Cette querelle durait encore trois ans plus tard, car nous voyons qu'en 1501 les moines avaient présenté au Nonce du pape toute une série de griefs contre la *Scuola*. Ils disaient que, par pure complaisance, ils avaient concédé aux membres de la *Scuola* la clef de la chapelle de Sainte Ursule, pour leur permettre d'y entrer plus librement; et que ces membres non seulement s'étaient approprié la clef, comme si la chapelle eût été à eux, mais qu'ils avaient même fait dans cette chapelle plusieurs changements, qu'ils avaient supprimé deux autels, *contra jura et contra pacta,* et s'étaient même servis des tombeaux de la chapelle pour y mettre des confrères défunts. La *Scuola,* au dire des moines, accaparait la chapelle, en ayant changé les clefs pour en empêcher l'accès aux véritables possesseurs; et elle allait, manquement plus grave encore, jusqu'à s'approprier les aumônes des fidèles. Aussi le couvent chargeait-il le Père Colonna de demander au Nonce qu'il fût établi que la *Scuola* de Sainte Ursule ne pouvait en aucune manière défendre aux moines l'usage de la chapelle, *ac libera et quiete et absque ulla contradictione gaudere et frui dicta ecclesia sive Capella.... nuncupata et coniuncta cum ipsa majori Ecclesia Sanctorum Johannis et Pauli* [3]).

Le Nonce voulut entendre aussi la partie adverse: le *Gastaldo* de Sainte Ursule nia tout ce que les pères affirmaient, et se fit fort de prouver que la *Scuola* n'avait rien fait qui ne fût sanctionné par ses statuts, par le droit et la coutume. Là dessus, le Nonce prononça son arrêt, qui ne fut point au goût des moines, car ceux-ci en appelèrent au Saint-Siège. Enfin le pape chargea Andrea Mocenigo, curé de l'église Saint Pantaléon à Venise, de trancher le débat. Et Mocenigo rendit l'arrêt suivant: les moines devaient être considérés comme les maîtres de la chapelle, mais la *Scuola* devait continuer à en détenir les clefs. Ainsi, par des concessions réciproques, on crut avoir rétabli la paix: mais celle-ci ne tarda point à être de nouveau troublée.

En 1509, Angelo Trevisan, capitaine de cinquante galères, ayant pris la ville de Fiume, et avant de la détruire, s'était fait remettre, pendant le pillage, un *chef* d'argent, que l'on conservait dans cette ville, et qui contenait les reliques de la tête de

[1]) Archives d'Etat. *Man. Mort. SS. Gio. et Paolo.* B. O. I. n. 115 : A. T.

[2]) Parmi les moines italiens qui se trouvaient alors au couvent des Saints Jean et Paul, nous devons citer le peintre Marc Pensaben, et le célèbre François Colonna, auteur de cette curieuse *Hypnérotomachie de Polyphile* qui contribua puissamment, surtout en France, à la réhabilitation dans l'art de l'eurythmie antique. Cet illustre moine, *sacræ theologiæ magister*, remplissait précisément les fontions de *procureur et syndic* de Sainte Ursule. (Arch. d'Etat. *MM. SS. Gio. et Paolo.* B. O. 1, n. 115, A. 7).

[3]) Archives d'Etat. *Scuola di Sant'Orsola in SS. Gio. e Paolo.* B. 599.

Sainte Ursule (fig. 9). Il transporta ce chef à Venise, et en fit présent aux moines de Saints Jean et Paul [1]).

Une étrange figure de guerrier, ce donateur de saintes reliques! Il avait été surnommé *cancer au nez*, et quand il tombait sur une ville c'en était fait d'elle. Son cadeau même fut une cause de batailles. Le couvent et la *Scuola* s'en disputèrent la possession, et le débat fut porté devant les magistrats de la République.

Ceux-ci décrétèrent, le 11 janvier 1509, que le *chef* devait rester dans la possession du prieur du couvent, mais que celui-ci, le jour de la fête de Sainte Ursule, aurait à l'exposer sur l'autel de la *Scuola*, sous la surveillance de deux moines. Quant aux aumônes, qui seraient faites à l'occasion de cette exposition de la relique, elles auraient à être partagées entre la sacristie du couvent et la *Scuola* [2]). Nous devons ajouter que la sainte relique ne resta pas longtemps à Venise. En 1521, sur l'intervention de l'empereur, la République la rendit a la ville de Fiume, où l'on peut la voir aujourd'hui encore dans la cathédrale [3]).



Fig. 9. – Chef de Sainte Ursule, Dôme de Fiume.

Cependant, malgré ces querelles et maints autres obstacles, la *Scuola* devenait de plus en plus florissante. D'incessants embellissements, et plus encore, sans doute, les tableaux de Carpaccio, attiraient les visiteurs à la chapelle: de telle sorte que l'on se trouva bientôt amené à agrandir celle-ci. En effet, le 4 août 1504 [4]), le *Banc* ou bureau de la *Scuola* décidait d'agrandir la chapelle en construisant une petite chapelle speciale pour le maître-autel, où se trouvait exposé le grand tableau de Carpaccio représentant l'*Apothéose* de la sainte. De cette façon, on pouvait supprimer les gradins et les grilles du chœur, et faire gagner un tiers de plus au corps de la chapelle. En 1546, les membres de la *Scuola* fermèrent par des planches le portique extérieur de la chapelle. Les moines, naturellement, s'empressèrent de protester; mais les deux parties purent, cette fois, se mettre d'accord; et l'on rédigea un contrat spécial, par lequel le couvent consentait à la clôture du portique à condition que le prieur eût une des deux clefs de la chapelle [5]).

1) 1510, 3 gennaio: « Ill.^{mum} Dominum Caput glori.^{me} Virginis Sancte Ursule argento Decoratum aurato a zono supra, cum quibusdam folijs circum circa admodum laboris camuphatj cum corona jn capite de argento in qua Corona sunt duo lapides vitrei: azuri coloris et omnia folia Corone duobus exceptis fractae sunt dedit conventus nostro sanctorum Jo.^{is} et pauli Procuratione Rev.^{ndi} prioris magistris Sixti Veneti.... » (Archivio di Stato. Venezia. *MM. SS. Gio. e Paolo*, libro rosso, n. 124 A).

2) Ibid. B. O. 1, n. 188, fasc. 5.

3) Ibid., B. O. 1, n. 80 A. 3.

4) Ibid., *MM. 5 di Sant'Orsola*. Processi B. 2^{a}, n. 5, busta 601.

5) Ibid., ibid.

Un document du 8 janvier 1552 nous apprend que la *Scuola* a décidé de refaire les bancs, qui se trouvaient sous les toiles de Carpaccio, attendu que, *sotto così honoreroli telari, con sì bellissime figure, come la evidentia dal fatto il dimostrava, si trovavano banchi rotti e intarlati*[1]). N'est-ce point une chose touchante, ce culte respectueux pour les œuvres d'un grand peintre? On voulait que les objets même qui les entouraient fussent dignes de leur beauté.

❧

Les inventaires de la *Scuola*, qui nous ont été conservés, nous la montrent pourvue d'une grande quantité d'objets précieux et de riches ornements. Dans le plus ancien de ces inventaires, datant de la première moitié du XVe siècle, nous voyons, entre autres choses, une grande croix d'argent doré, une robe de drap d'or, une couronne d'argent doré ornée de perles et de pierreries, une ceinture d'or, etc. [2]); un second inventaire, de janvier 1506, signale notamment un encensoir avec sa navette d'argent, des draps d'or ornés de broderies, des missels imprimés, un tabernacle de cristal contenant une dent de Sainte Ursule, des bannières de taffetas cramoisi, une *paix* d'ivoire, etc. [3]); dans l'inventaire du 3 juin 1582 nous trouvons une *Mariegola* couverte de velours avec des bossettes dorées, des draps de brocart doré, etc.

Il y avait là plus de trésors qu'il n'en fallait pour tenter la cupidité des voleurs, qui, en effet, dans la nuit du 14 juin 1572, défoncèrent la porte de la *Scuola*, et emportèrent *multa bona diversi generis, argenta, et diversa alia ornamenta et fulcimenta sacra;* ils dérobèrent, en particulier, un grand calice orné des armoiries des Loredano [4]). Mais ce qui désolait plus encore les membres de la *Scuola*, c'était de ne plus voir, exposé sur l'autel, aux grandes fêtes, le précieux *chef* contenant la tête de Sainte Ursule, qu'on avait dû restituer à la ville de Fiume. Et un heureux hasard voulut que, peu de temps après, le vide laissé par le départ de cette relique se trouvât comblé. En 1592, le patriarche de Venise, Laurent Priuli, reçut de Cologne, où la tradition admet que les onze mille compagnes de la Sainte ont été enterrées, les têtes de deux d'entre elles, dont le dépôt fut confié à la *Scuola* de Sainte Ursule.

En 1637, comme la *Scuola* désirait rebâtir la chapelle et y ajouter un lieu de réunion spécial, un *albergo*, elle demanda aux moines un peu de terrain, pour y construire un escalier: en échange de quoi elle offrait d'affranchir le couvent de ses obligations, tout en continuant à lui payer la taxe convenue. Le terrain fut accordé; mais les travaux trainèrent en longueur, soit qu'on les eût commencés très tard, ou que le manque d'argent les eût arrêtés: de telle sorte qu'un vœu de l'année 1646 déclare que l'édifice court risque de s'écrouler, et que l'on doit donc y porter remède au plus tôt, afin que les précieuses reliques ne se perdent point, et que « les tableaux du

1) Archives d'Etat. *MM. 5 di Sant'Orsola*. Processi B. 2ª, n. 5, busta 601.

2) Ibid., B. 600.

3) Ibid.

4) Ibid., *Mariegola della Scuola*.

peintre célèbre ne soient pas endommagés ». C'est Carpaccio, naturellement, que désigne cette périphrase: « le peintre célèbre ».

Cependant la *Scuola* n'avait qu'un revenu de vingt ducats par an, et devait de grosses sommes au couvent voisin. C'était le temps où Venise, jadis riche et florissante, déclinait de jour en jour; et la *Scuola* de Sainte Ursule, comme beaucoup d'autres institutions, se trouvait bien déchue de son ancienne prospérité. Mais la nécessité pressait. La *Scuola* dut encore s'adresser au couvent pour obtenir des subsides; et les moines renoncèrent généreusement à une grande partie de leurs créances.

Comme les maçons avaient à refaire le plafond, et qu'on ne voulait pas que les tableaux de Carpaccio fussent exposés à la pluie et à la poussière, on décida de déposer ces tableaux dans un endroit abrité, pour les remettre ensuite à leur ancienne place.

Les travaux furent achevés en 1647, en l'on mit sur la porte de l'édifice l'inscription suivante:

S. N. D. B.[1]) HOC TEMPLUM VENERABILIS || SCOLAE DIVAE URSULAE V. M. || VETUSTATE CONSUMPTUM || COLLABENS PRIOR ELEMOSINIIS || ITERUM FABRICATUM FUIT SUB || DIRECTIONE ET INDUSTRIA D. || NICOLAI BALANZANI EO TEMPORE || QUO EIUSDEM SCOLAE GUBERNATOR || FUIT ANNO MDCXLVII.

Ces travaux avaient agrandi la *Scuola* et lui avaient donné plus de hauteur. La lumière tombait de cinq grands vitraux, construits dans le style de Palladio. Mais le médiocre architecte du XVIIe siècle avait sacrifié le grand peintre du *quattrocento:* car, pour pouvoir percer les trous de ces vitraux, il avait dû couper environ six pouces dans la partie supérieure de chacun des tableaux de Carpaccio. C'est ce qu'omet de nous signaler Martinioni, l'auteur de la troisième édition de la *Venetia* de Sansovino, quand il nous dit: « L'oratoire de Sainte Ursule a été refait, tout récemment, avec des lunettes, qui le rendent bien plus clair, et qui font paraître bien plus belles les peintures de Carpaccio ». Un siècle à peine après cette reconstruction, nous voyons la *Scuola* s'adresser aux Provéditeurs, avec une demande de secours en argent pour restaurer le local de sa confrérie. N'était-ce, peut-être, qu'un prétexte pour avoir de l'argent ?

En 1752, les tableaux furent rentoilés, planchéiés, vernis et restaurés par le professeur Giuseppe Cortese, aux frais d'un certain M. Ortali [2]).

En 1754, une nouvelle supplique de la *Scuola* aux Provéditeurs exposait que les deux portes, qui existaient autrefois des deux côtés de l'autel, et que plus tard on avait murées, devenaient de plus en plus nécessaires, autant pour la conservation des « anciennes et précieuses » peintures de Carpaccio, que pour l'entrée et la sortie des nombreux fidèles, qui, aux grandes fêtes et pendant la Semaine Sainte, se pressaient

1) *Sit Nomen Domini Benedictum.*

2) G. A. Moschini, *Guida per la città di Venezia,* 1815, vol. II, pag. 493.

dans la chapelle pour baiser les reliques. Le bureau de la *Scuola* concluait en demandant la permission de rouvrir les deux portes, ce qui lui fut accordé [1]).

La *Scuola* mena ensuite une vie pauvre et tiraillée. Seuls, sans doute, de temps à autre, de rares promeneurs, aimant encore l'art et la religion, souffrant de la tristesse misérable du présent et du souvenir de la gloire passée, entraient chercher un peu de consolation dans l'ancienne chapelle de Sainte Ursule; comme Antoine Marie Zanetti, ils considéraient d'un œil étonné les tableaux de Carpaccio, et songeaient, en face de ces tableaux, à des temps plus heureux pour l'art et pour la patrie.

Puis se produisit enfin la catastrophe; et, en 1810, un arrête de Napoléon supprima la vénérable *Scuola*.

---

1) Archives d'Etat. *Scuola di Sant'Orsola,* B, 599 l. 3.



Chapitre III

ESSAI DE RECONSTITUTION DE L'ANCIENNE "SCUOLA"

La *Scuola* de Sainte Ursule, comme on l'a vu, fut intièrement reconstruite en 1647. Mais nous pouvons reconstituer assez exactement la disposition de l'ancienne *Scuola* à l'aide de divers documents, du plan de Jacques dei Barbaris (1500), pour insuffisant

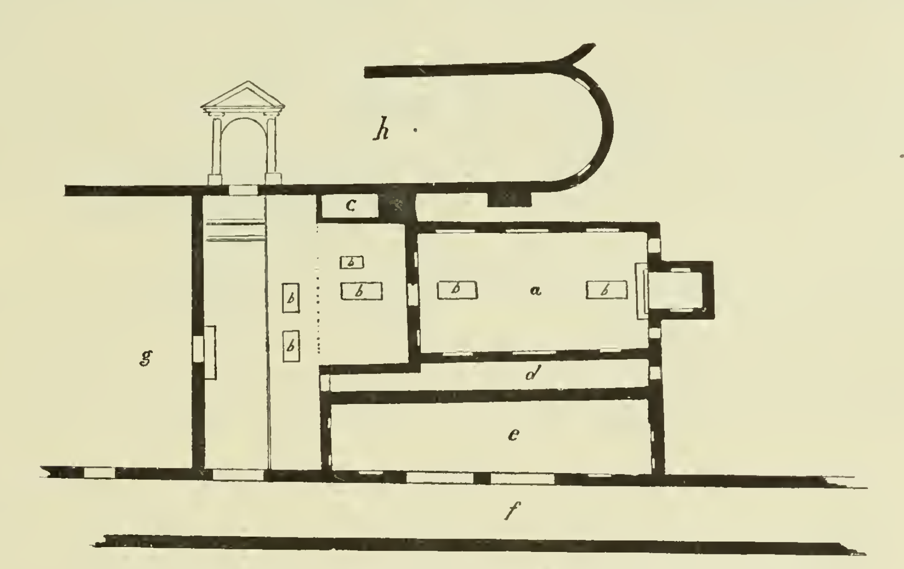


Fig. 10. – Plan de la nouvelle Ecole de Sainte Ursule de l'an 1750

a. La chapelle. *b*. Tombeaux. *c*. L'ancienne Sacristie. *d*. Ruelle. *e*. Maison privées. *f*. La calle. *g*. Cimitière. *h*. L'Eglise SS. Jean et Paul.

qu'il soit, et d'un autre plan, du XVIIIe siècle, qui contient quelques indications sur l'ancien édifice.

D'après les dimensions des tableaux de Carpaccio, et ce que l'on sait de la façon dont ils étaient placés sur les parois longitudinales, trois sur chaque parois, on peut affirmer que l'ancienne *Scuola* avait à peu près une longueur de 46 pieds vénitiens, ce qui correspond précisément à la longueur de l'édifice construit au XVIIe siècle (fig. 10). Rien ne fut donc changé quant aux mesures de longueur.

5

Le plan de la *Scuola* est en rapport direct avec le plan de l'église des Saints Jean et Paul, magnifique église à trois nefs, traversées par une abside. Si l'on se met au centre de cette abside, on voit devant soi cinq chapelles qui se suivent. Or la chapelle de Sainte Ursule n'est que la continuation de cette rangée de chapelles, construite dans la même ligne que les cinq autres, mais en dehors de l'église.

La largeur de l'ancienne chapelle de Sainte Ursule peut-être aisément conjecturée d'après la largeur du tableau qui était placé sur la porte, en y ajoutant l'espace de deux piliers et l'épaisseur du mur. Si nous comparons cette largeur à celle de la nouvelle *Scuola,* nous trouvons que celle-ci est de quelques pieds plus large: d'où l'on peut conclure que l'espace entre l'église et la chapelle était primitivement plus large qu'après la reconstruction du XVIIe siècle. Cet espace est même très considérable dans le plan de Barbaris; mais on sait que ce plan n'est pas une indication exacte de la topographie vénitienne: il est plutôt une reproduction artistique de l'aspect général de la ville.

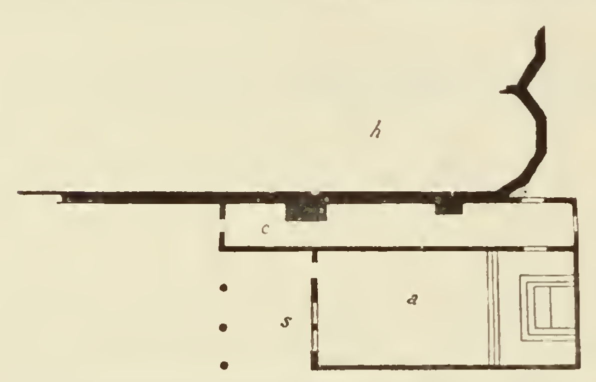


Fig. 11. Reconstruction du plan de l'ancienne Ecole (1304)
a. La chapelle. *h*. L'Eglise SS. Jean et Paul. *s*. Le sous-portique.

Au milieu de la façade de la chapelle se trouvait le portique, selon l'ancien usage dont on peut voir aujourd'hui encore un exemple dans l'église de Saint Jacques de Rialto. Les mesures de ce portique sont indiquées dans un plan du XVIIIe siècle, conservé aux Archives de Venise. Une ligne tirée, sur la petite place, devant la chapelle de Sainte Ursule, et aboutissant au côté de l'est du grand vitrail de l'église, nous donne aussi la position des colonnes du portique.

Comme nous venons de le dire, entre l'église et la chapelle il y avait un espace sur lequel était bâtie, d'après les indications d'un vieux plan, l'ancienne sacristie (fig. 11). Mais, bien que les documents nous apprennent, d'autre part, que l'ancienne chapelle n'eût qu'une seule porte d'entrée, il faut supposer néanmoins qu'il y avait dans le chœur, à gauche, une autre petite porte, parce que sa disposition nécessita une coupure dans le premier tableau de Carpaccio; nous devons donc supposer que cette porte conduisait à une espace, probablement couvert, entre les deux édifices, permettant le passage du chœur de la chapelle à la sacristie. Les anciens documents font aussi mention d'un *albergo*, ou salle de réunion: cette salle devait se trouver au dessus de la sacristie, qui avait, par conséquent, deux étages.

Ayant ainsi reconstitué le plan primitif de la chapelle, essayons maintenant de nous représenter son apparence extérieure (fig. 12). L'espace compris entre l'église et la chapelle était, nous l'avons dit, occupé par la sacristie, qui avait probablement une fenêtre grillée. Au dessus devait s'ouvrir la fenêtre (à ogive, sans doute) de *l'albergo*. Au centre de la façade principale s'avançait le portique, soutenu au moins par quatre colonnes, avec des chapiteaux et des *barbacani* (contreforts). La forme du toit de ce

portique, dans le plan de Barbaris (fig. 13), est représentée inexactement: tout porte à croire que nous devons nous le représenter plutôt sur le modèle du portique peint par Carpaccio dans son *Saint Jérôme apaisant le lion,* à la *Scuola* des Dalmates. Au dessus du toit du portique, devait s'ouvrir le grand œil-de-bœuf; et peut-être le pignon de la façade était-il orné de petits arcs.

Le plan de Barbaris nous fait voir le côté sud, soutenu par trois renforts, qui partagent la surface entière en quatre compartiments, divisés chacun en deux par un arc à la partie supérieure.

Quant à l'intérieur de la chapelle, nous trouvons à ce sujet nombre d'indications, tant dans les documents que dans la disposition architectonique des tableaux de Carpaccio. Comme le tableau qui se trouvait au dessus de la porte d'entrée n'a pas été coupé, et comme ce tableau et tous les autres étaient rangés, comme une frise continue, autour des parois, nous pouvons en conclure que les susdits tableaux devaient être pendus à la hauteur d'à peu près deux mètres du sol. L'espace au dessous des tableaux était occupé par des bancs à dossier, comme on peut en voir encore dans la *Scuola* des Dalmates.

Si nous observons le grand tableau d'autel,

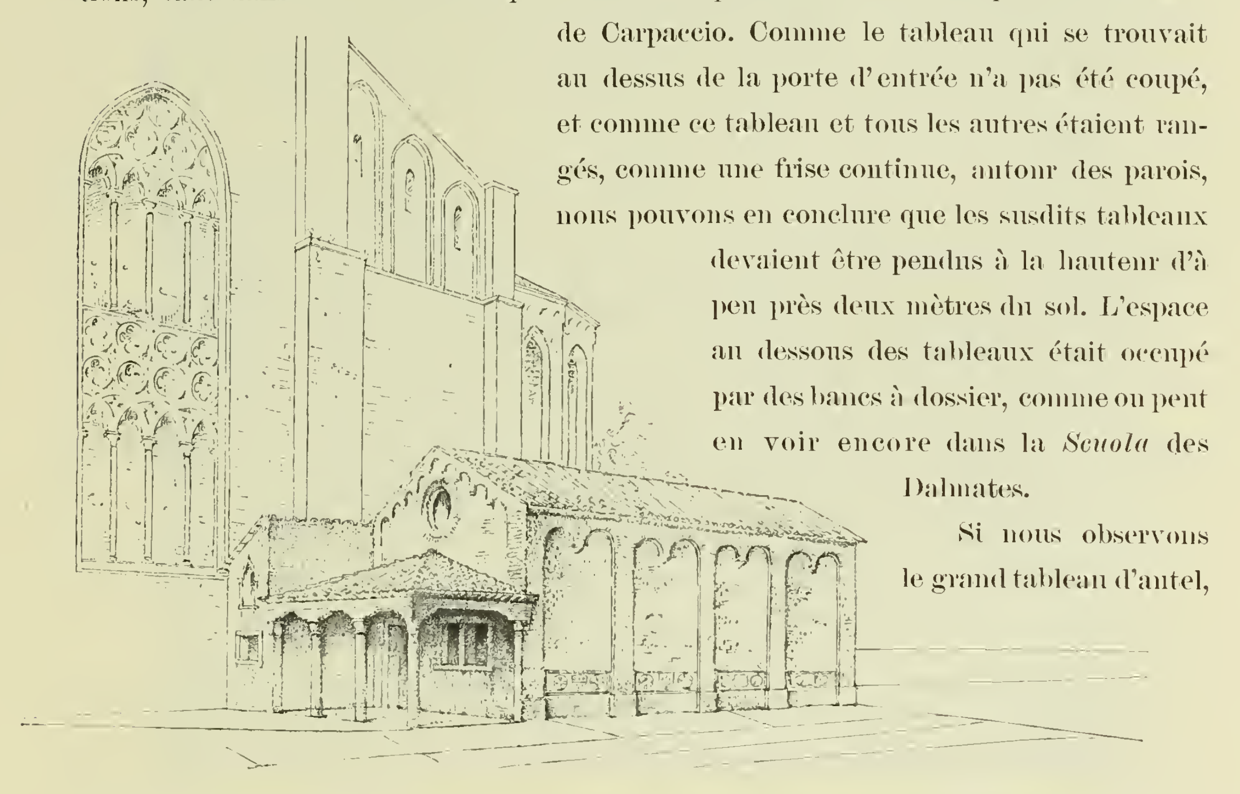


Fig. 12. – Reconstruction de l'ancienne Ecole de Sainte Ursule montrant le tombeau de Jean Bellini.

La Glorification de Sainte Ursule, nous voyons qu'il se développe sous une voûte soutenue par des pilastres avec des chapiteaux à ornements lombards. Les deux pilastres peints sur le tableau devaient se trouver à côté de deux autres pilastres pareils, sculptés en bois, et qui, ainsi qu'on le voit dans beaucoup d'autres autels vénitiens, devaient former le cadre, complétant l'architecture peinte dans le tableau. Les autres tableaux, sans doute, étaient également séparés par des pilastres de bois. Et, de la même façon, l'architrave qui court au dessus des chapiteaux, dans le tableau d'autel, devait se prolonger tout autour des parois, au dessus des tableaux.

C'est ainsi que devaient se présenter les parois latérales de la chapelle. Reste à rechercher l'ordre dans lequel étaient placés les tableaux, dont trois se trouvaient à gauche, du côté de l'Evangile, et quatre à droite, du côté de l'Epître. Car, pour conserver la symétrie, et faute d'espace, le tableau du *Songe* était séparé par une simple

bordure du tableau de l'*Arrivée à Rome;* les deux tableaux formaient ainsi un diptyque, où l'*Arrivée à Rome* apparaissait comme l'accomplissement du *Songe*. Le mur de la porte d'entrée, dont nous savons qu'elle était sur le côté, ne portait qu'un seul tableau: ce tableau était divisé, par un étendard peint, en deux parties inégales. La partie la plus petite du tableau était au dessus de la porte; la plus grande, au dessus du banc de la Présidence, qui était placé le long de ce mur.

Quant au mur de l'autel, il portait au centre le grand tableau, et, autour de lui, comme nous l'avons dit, l'encadrement, formé de deux pilastres de bois avec des chapiteaux, ainsi qu'une architrave et un arc. Dans les deux angles du mur devaient se trouver des pilastres pareils, rejoints à ceux de l'encadrement par la susdite architrave. Et à droite et à gauche, entre les deux piliers, il y avait des espaces vides, qui étaient probablement recouverts par des plaques de marbre, comme on en voit dans maintes autres églises.

Considérons à présent le premier tableau, *L'arrivée des Ambassadeurs*. La toile laisse voir une coupure sous le trône du roi, coupure qui a été pratiquée à cause d'une porte conduisant à la sacristie. Or la porte d'entrée n'a point exigé de coupure dans le tableau qui était au dessus d'elle: sa partie supérieure aboutissait donc moins haut que celle de l'autre porte; d'où il résulte que cette dernière se trouvait dans le chœur, et que celui-ci était plus élevé au dessus du niveau du sol. La différence d'élévation devait être d'un pied et six pouces, car telle est la hauteur de la coupure de la toile. De telle sorte que, suivant toute vraisemblance, trois marches conduisaient de la nef dans le chœur.

Considérons encore le premier tableau. Il est partagé en deux parties inégales, dont l'une représente l'arrivée des ambassadeurs et la conversation de la Sainte avec son père, tandisque l'autre partie, plus petite, nous montre un groupe de spectateurs sous une magnifique arcade. Or le dernier tableau, lui aussi, est divisé, par une très belle colonne, en deux parties inégales, dont la plus longue représente le martyre de la Sainte, la plus petite, ses funérailles. Si nous imaginions une ligne allant depuis l'arcade du premier tableau jusqu'à la colonne du dernier, cette ligne indiquerait la clôture du chœur, que bornait sans doute une balustrade, laissant en dehors du chœur les parties le plus petites des susdits tableaux. Si maintenant nous traçons cette ligne à travers le plan de la chapelle, nous voyons que le chœur occupait un tiers de l'espace entier, et la nef les deux autres tiers; proportion harmonieuse, tout à fait conforme aux habitudes du temps.

Ajoutons que c'est devant les marches de l'autel que devait se trouver le tombeau de Pierre Lorédan: la chose nous est affirmée par des documents certains.

Après avoir ainsi déterminé la hauteur et la longueur de la chapelle, il nous reste à rechercher comment était disposé l'autel. Comme nous avons déjà fixé la position du tableau sur le mur, et par conséquent l'endroit exact où aboutissait la partie inférieure de ce tableau, nous pouvons en conclure que, immédiatement sous le tableau,

il y avait un gradin (sans peinture), et, sous le gradin, la sainte table de l'autel, où l'on accédait par un escalier de trois marches.

Vient ensuite la question de l'entablement et du toit. On se tromperait à imaginer que cette *Scuola*, qui avait alors à peine commencé d'exister, et ne devait guère disposer de nombreux moyens, eût pu s'offrir le luxe coûteux d'un voûte en maçonnerie: tout porte à croire qu'elle était simplement couverte en bois. Et son toit devait avoir la forme d'une carêne de vaisseau, à en juger par le nom de « nef » que les membres de la *Scuola* donnaient à leur petite église. Cette forme à été employée dans

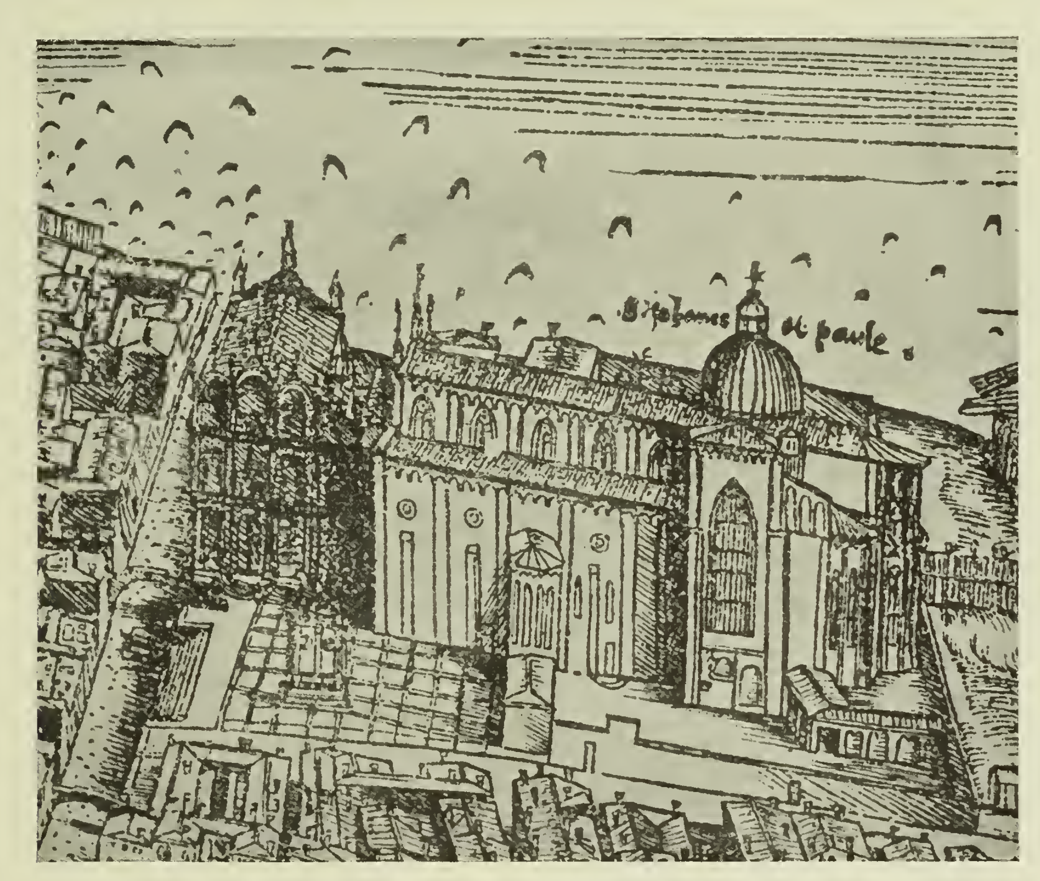


Fig. 13. – L'Eglise des Saints Jean et Paul d'après le Plan de Jacopo de Barbaris.

plusieurs églises vénitiennes, surtout au XIIIe et au XIVe siècles. Cependant, pour concevoir ce qu'était le toit de Sainte Ursule, nous devons prendre pour modèle, non pas l'église monumentale de Saint-Etienne, mais d'autres églises de dimensions plus modestes, et se rapprochant davantage, dans leurs proportions, de l'ancienne *Scuola* de Sainte Ursule: telles San Giacomo dell'Orio, de l'an 1225, San Zan Degolà (Saint Jean le Décollé), de l'an 1213, et Sant'Andrea della Zirada, de l'an 1330. Ces deux dernières églises ont pour toit une très belle carène, qu'on a eu la barbarie de fermer, au XVIIIe siècle, par un banal plafond horizontal en stuc. Aussi l'ancienne construction de leurs toits n'est-elle plus connue, aujourd'hui, que de ceux-là seuls qui s'intéressent sérieusement à l'art de Venise, tandis que celui de San Giacomo dell'Orio a conservé jusqu'à nous sa forme primitive.

Pour comprendre la construction du toit, sortons de l'église et observons les parois latérales, divisées, par les trois renforts, en quatre compartiments égaux (fig. 13). Ces compartiments, comme nous l'avons dit, étaient divisés à leur tour, dans le haut, en deux petits arcs. Or, pour empêcher le déplacement extérieur des parois, les architectes anciens réunissaient ces parois par de grosses poutres appelées *catene* (chaînes). Et ces poutres étaient placées à l'endroit où se trouvaient les renforts, ainsi qu'à ceux où étaient les consoles de petits arcs, de façon à constituer un ensemble de sept poutres équidistantes. Notons, à ce propos, qu'aux XIIIe et au XIVe siècle nous ne connaissons aucun exemple de construction de *chaînes* en fer, mais toujours en bois. De cette charpente, à une certaine distance des murs, sortaient deux soutiens obliques, destinés à soutenir le chevron.

Quant à l'aspect intérieur du toit (fig. 14), voici comment nous pouvons l'imaginer. Du point d'où sort le soutien, s'élève un arc qui va rejoindre le soutien opposé. Et la série de ces sept arcs est doublée par de nombreux carreaux en bois, qui ont, dans leur ensemble, la forme d'une carcasse de navire renversée. L'espace compris entre l'architrave des tableaux et ce toit en carène est occupé par une série de contreforts dits *barbacani* (élément bien caractéristique de l'architecture vénitienne), disposés deux à deux entre une poutre et l'autre.

En dehors de la chapelle, sur la paroi du sud, entre deux renforts, le manuscrit de Marc Antoine Luciani nous apprend qu'était placé le sarcophage contenant les restes de Giovanni Bellini. Le premier sarcophage après le portique était celui de Fantin Lorédan, le second était celui du peintre. Mais, suivant l'usage vénitien, on mettait plusieurs corps dans ces grands sarcophages, qui faisaient partie du patrimoine des familles. C'est ainsi que le sarcophage où étaient déposés les os de Giovanni Bellini avait été construit, à l'origine, pour la famille des Abbati, et était passé ensuite à la famille de Gabriele di Giorgio, ou, suivant l'appellation vénitienne, *Zorzi*. La noble famille des Abbati était originaire de Florence et avait le mêmes armoiries que les Médicis, c'est-à-dire six boules rouges sur un champ d'argent [1]). Ce sont en effet ces armoiries qui étaient sculptées sur le tombeau de Bellini, avec l'inscription: *Sepoltura de Polo e Antonio Abbati fratelli et de so heredi.* Des documents conservés aux Archives de Venise nous apprennent que des membres de cette famille demeuraient à Venise au commencement du XIVe siècle. L'un d'entre eux, Franciotto, a particulièrement bien mérité de la ville en faisant construire la belle église de Saint Antoine du Castello [2]). Il y avait d'ailleurs à Venise, à cette époque, tant de florentins, qu'ils avaient formé une confrérie spéciale, et c'est précisément dans l'église des Saints Jean et Paul que cette confrérie se réunissait.

Nous ignorons, en revanche, de quelle manière le tombeau de la famille Abbati a pu passer à la famille des *de Zorzi*. Peut-être les Abbati avaient-ils quitté Venise?

1) CROLLALANZA, *Dizionario blasonico-storico.*

2) FR. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima.* Ediz. Martinioni, 1663, pag. 29.

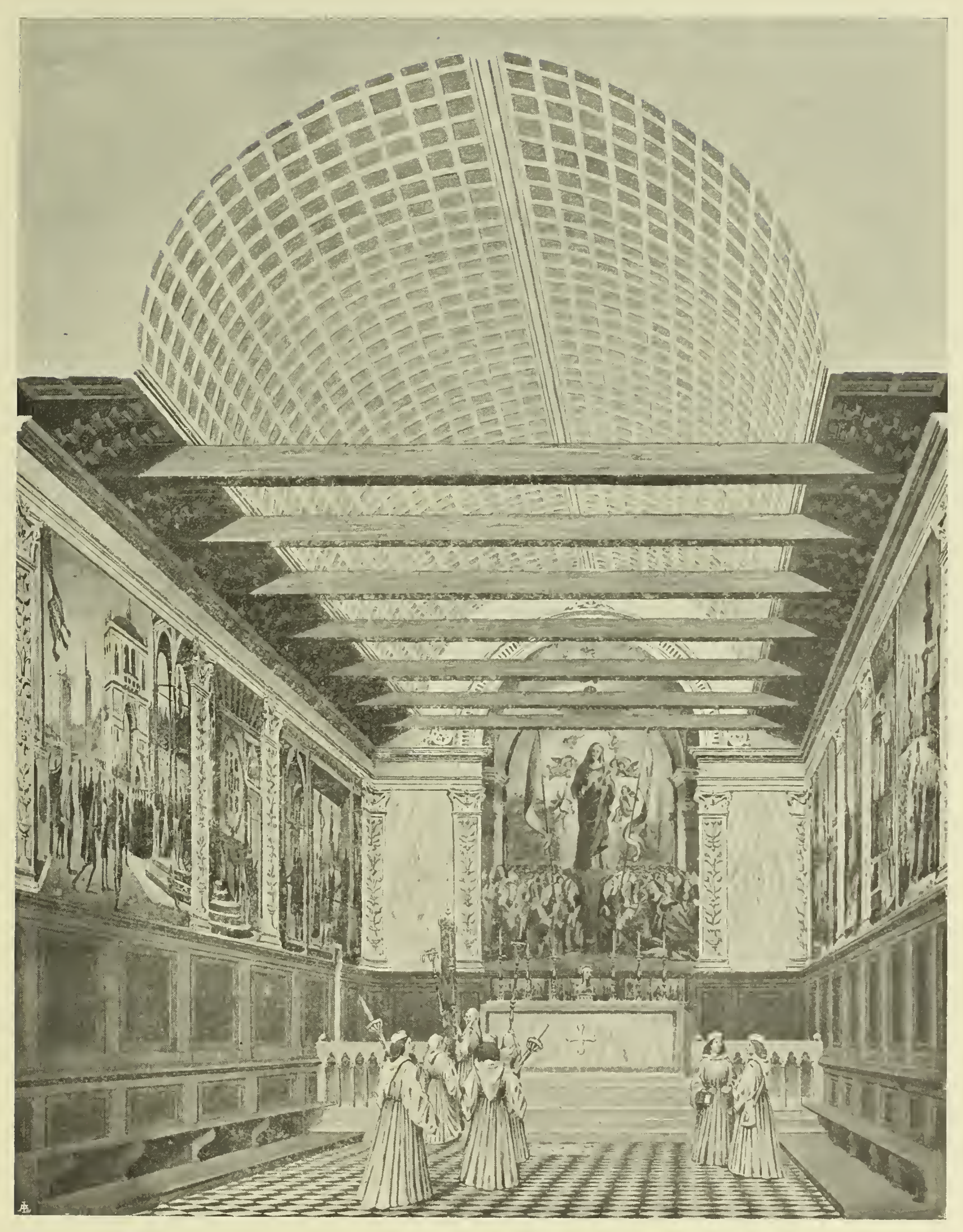


Fig. 14. - Reconstruction de l'interieur de l'ancienne Ecole de Sainte Ursule come il se présenta à l'an 1500.

Nous voyons d'autre part, dans les testaments des Bellini, que, quelques membres de la famille de Gabriel de Zorzi sont nommés exécuteurs testamentaires [1]). En effet ce Gabriel, qui était marchand de drap, habitait dans la même paroisse (de Santa Marina), et peut-être dans le même maison que Giovanni Bellini. Sa femme Lucrèce était la sœur de Ginevra Bocheta, femme de Bellini; les deux familles ont dû vivre en grande amitié, et, après leur mort, se seront réunies dans le même sarcophage.

Quant à la forme du tombeau de Bellini, à en juger par la description de Luciani, ce tombeau devait ressembler à celui qu'on trouve à la *Scuola* de la Charité, c'est-à-dire être fait de grandes dalles de marbre ou de pierre d'Istrie, appliquées sur le mur à fleur des briques.

---

1) 1489, 23 settembre. Testam.... ego Zenevra uxor egregij viri ser Joannis belinj pictoris de confinio sancte marine.... constituo meos fidei commissarios.... egregium virum ser gabrielem q. georgij consobrinum meum.

1498, 14 dicembre. Testam.... ego Alouisius bellinus natus d. Joannis bellini de confinio sancte marine.... constituo meum solam fidei commissariam dominam lucretiam consortem ser gabrielis de giorgio amitam meam.



Chapitre IV

LES BIENFAITEURS DE LA " SCUOLA "
LA FAMILLE DES LORÉDAN

A L'INTÉRIEUR de la chapelle de Sainte Ursule se trouvaient d'autres tombeaux, plus importants à connaître pour le sujet de notre étude.

En examinant le manuscrit de Marc Antoine Luciani, qui était, au seizième siècle, prieur du couvent des Saints Jean et Paul [1]), et aussi le manuscrit d'Honoré Arrigoni, recueillis tous deux aujourd'hui dans la collection des manuscrits d'Emmanuel Cigogna au Musée Civique de Venise, et traitant tous deux des pierres sépulcrales de l'église des Saints Jean et Paul [2]), on est frappé du grand nombre des tombeaux de la familles des Lorédan. Les morts de ce nom, enterrés dans l'église, appartenaient à la branche de la famille Lorédan, qui demeurait à San Canciano, la paroisse voisine. Et Luciani nous dit ensuite: « Dans la chapelle de la confrérie de Sainte Ursule se trouvent deux autres tombeaux de la famille des Lorédan, qui exerça sa bienfaisance en faisant peindre des tableaux précieux par Vittore Carpaccio. Celui-ci exécuta son travail avec beaucoup de finesse et y représenta les armes des Lorédan, rendant ainsi témoignage de leur magnificence. » En effet, si l'on parcourt la liste des donateurs de la *Scuola* de Sainte Ursule, on y rencontre fort souvent le nom des Lorédan.

L'ancien palais de cette famille n'existe plus; à sa place s'élève aujourd'hui le palais Widman-Rezzonico; mais on trouve encore, en cet endroit, un souvenir des Lorédan. Au dessus d'une porte, donnant sur le canal, on aperçoit le blason de la famille, bruni par le temps et presque caché parmi les pierres broyées: c'est l'unique reste de la gloire passée.

---

[1]) On trouve dans *l'alphabet* de la *Scuola* de Sainte Ursule cette note, sous la date du 31 oct. 1539: « Rezevi mi mistro Marco Antonio Luciano Veneto *prior* del Convento di San Zuane e Paulo.... »

[2]) Museo Civico, Venezia. Manoscritti E. Cicogna, n. 1976, *Inscrizioni nella Chiesa e Monasterio dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia,* raccolti dal Padre Maestro Marcantonio Luciani.

A l'aide des œuvres des deux célèbres généalogistes vénitiens, Capellari et Barbaro, nous avons pu reconstituer l'arbre généalogique de la famille des Lorédan de San Canciano. Cette famille fut fondée par un certain Albert. Son descendant, Marc, mort le 23 septembre 1363, fut enseveli dans l'un des murs intérieurs de la chapelle de Sainte Ursule; mais son tombeau fut, plus tard, enlevé, quand on eut à mettre en place les tableaux de Carpaccio [1]). Pour ne parler que de ceux des Lorédan qui se rapportent à notre sujet, nous trouvons un autre Marc, le mari de la riche patricienne Morosina Morosini, mort en 1488, et enterré, lui aussi, dans la chapelle de Sainte Ursule. Les successeurs de ce Marc furent parmi les plus généreux bienfaiteurs de la *Scuola*. Le premier d'entre eux, Pierre Lorédan (fig. 15), né en 1456 à San Canciano, bénéficia en 1474 de la grâce dite de Sainte Barbe, qui permettait aux jeunes nobles [2]), d'entrer dans le Grand Conseil de la République à l'âge de dix-huit ans, au lieu de vingt. La même année 1474, il fut élu *podestat* de Capo d'Istria. En 1483, il épousa Claire Bondumier. Et, dans les dernières années de sa vie, il devint Conseiller de Chypre [3]). C'est en cette qualité que nous le voyons nommé dans l'*Histoire de l'île de Chypre*, de Mas-Latrie, et dans une *Histoire des rois de la maison de Lusignan,* écrite par un certain Jean François Lorédan, sous le pseudonyme de « chevalier Henri Giblet. » Pierre Lorédan mourut à Chypre; mais ses os furent transportés à Venise par ses fils Bernard et Marc, qui les firent enterrer dans la chapelle de Sainte Ursule, à la place d'honneur, devant les marches de l'autel, avec l'inscription que voici:



Fig. 15. – Pierre Lorédan et ses frères d'après la gravure de De Pian.

PETRO LAURETANO SENATORI OPT. REDDITIS PATRIS OSSIBUS PER MARCUM FR. EX CYPRO, UBI MAGISTRATU DECESSERAT, FILII PIENTISS. POS. OBIIT M D. VIII.

---

1) Archivio di Stato. Codic. Miscellan. Genealogie del Barbaro.

2) Bolla d'oro. Reg. III, C. 203tg.

3) Son Testament du 26 nov. 1504. Sez. Not., Ludovico Talenti, B. 956, C. 539. Celui de Clara Bondumier le 27 nov. 1504, ibid. B. 955, C. 147.

Entre autres dons, faits par Pierre Lorédan à la *Scuola* et cités dans les archives de celle-ci, figure notamment un calice précieux, qui, plus tard, fut volé [1]).

Lorsque son père Marc Lorédan présenta le jeune Pierre pour prêter serment, il emmena avec lui un autre fils plus jeune, nommé Georges, dont nous ne savons rien sinon qu'il épousa, en 1478, une Vitturi, après la mort de laquelle il s'unit en mariage avec une descendante de la maison des Lion.

Quant à un troisième fils de Marc Lorédan et de Morosina Morosini, nommé Jérôme, nous le trouvons cité dans un testament de sa mère qui demande qu'il soit reçu au couvent de la Madonna dell'Orto. Craignant que les religieux ne consentent pas à *accipere et tenere ac regere et gubernare* cet enfant, elle leur lègue en même temps des maisons et d'autres bien-fonds pour son entretien [2]). Il s'agit-là, très certainement, d'un aliéné, ce que confirme, par ailleurs, le silence gardé à l'endroit de ce Jérôme, dont le nom ne se trouve mentionné que dans le testament de sa mère, et qui ne parait pas avoir jamais occupé aucune charge.

Marc et Morosina Lorédan eurent en outre cinq filles, dont deux, Hélène et Benoîte prirent le voile à Torcello; les trois autres, Madeleine, Christine, et Agnès héritèrent chacune, de leur mère, une *rue de maisons* à la Giudecca. Nous possédons les testaments de Christine et d'Agnès: l'une et l'autre exprimaient le vœu d'être ensevelies dans la chapelle de Sainte Ursule; et nous savons que leur vœu à été exaucé. C'est toute cette branche de la famille des Lorédan qui revit pour nous dans les tableaux de Carpaccio [3]).

Une autre branche de la même famille des Lorédan de San Canciano descendait du même Albert. A cette seconde branche appartenait Fantin Lorédan, qui fut enseveli, lui aussi, dans la chapelle de Sainte Ursule, mais à l'extérieur, tout près de l'endroit où furent déposés, quelques années plus tard, les restes du peintre Giovanni Bellini. Un neveu de Fantin, Antoine dit *Zaffo,* eut des descendants qui vécurent au temps de Carpaccio et comptèrent parmi les plus généreux bienfaiteurs de la *Scuola* de Sainte Ursule.

Le chef de cette branche était alors Nicolas dit *Tartaglia* (le bègue); né en 1433, il bénéficia de la « grâce de Sainte Barbe » en 1451 [4]), épousa en 1463 une dame fort riche, Eugénie, dernière descendante d'une branche de la famille Caotorta, et se maria en secondes noces avec Adrienne, fille de François Zorzi [5]). Nous possédons le testament de sa première femme, rédigé sans doute peu de temps avant sa mort, le 20 décem-

[1]) Au sujet du don de ce calice, nous lisons dans le *Libro delle spese* de l'Ecole :

1517 (18) 10 zener: Per schuolla detta a commission de miser Marco Loredan fo de miser Piero per el lato de un calexe et sua patena d'argento con le sue arme al qual consegno miser Bernardo suo fradello in questo zorno al nostro Vardian grande ma laxudo per nome della schuolla el qual pezo onze 7-9, 3....

[2]) Testament de Morosina Lorédan du 19 mars 1471. Sez. Not., Pietro de Rubeis, B. 870.

[3]) Autre testament de Morosina du 24 mai 1481. Sez. Not., Ludovico Talenti, B. 956, C. 474. Testament de Christine du 2 mai 1504. Sez. Not., ibid., B. 955, C. 120. Celui de Agnésine du 3 oct. 1523. Sez. Not., Francesco Bianco, B. 124, C. 93.

[4]) Bolla d'oro. Reg. III, C. 289tg.

[5]) Testament du 21 juin 1519. Sez. Not., Bernardo Cavagnis, B. 270, C. 85.

bre 1474 [1]). Nicolas le Bègne fut Provéditeur du Sel, châtelain à Traù, et enfin Provéditeur à Orzinuovi.

Il eut quatre frères, Ange, Frédéric, Paul et Alvise. Le premier, né en 1457 [2]), fut un des *Dieci Savi* de Rialto et véeut célibataire jusqu'en 1530. Il paraît avoir été entouré par sa famille d'une affection particulièrement respectueuse: tous parlent de lui avec vénération. Son testament nous apprend en outre qu'il était intimement lié avec les moines du couvent des Saints Jean et Paul [3]). Nous possédons aussi le testament de son frère Frédéric, qui y fait mention du peintre Marc Pensaben, moine du couvent des Saints Jean et Paul [4]). Quant aux deux autres frères, Paul et Alvise, aucune notice certaine ne nous en est parvenue. Ajoutons enfin que le fils ainé de Nicolas, Antoine, dit *Basilic,* né en 1479, bénéficia de la «grâce de Sainte Barbe» en 1497 [5]), et épousa en 1510 une riche patricienne de la famille Marcello.

Tous ces Lorédan furent, eux aussi, des bienfaiteurs de la *Scuola* de Sainte Ursule, et c'est pour cela que Carpaccio nous les a représentés dans ses tableaux. Pendant plusieurs générations encore, le nom de la famille Lorédan se retrouve aussi bien sur la liste des bienfaiteurs de la *Scuola* que sur celle des tombeaux de la chapelle de Sainte Ursule. Et c'est également à la branche de San Canciano qu'appartiennent les doges Léonard et Pierre Lorédan, dont le premier a fait construire le somptueux palais de Saint Vidal, et a donné origine à une nouvelle branche de la famille.

1) Sez. Not., Bartol. Grassolario, B. 481, C. 323.
2) Bolla d'oro. Reg. III, C. 205.
3) Son Testament du 25 sept. 1527. Sez. Not., Alessandro Falconi, B. 410, C. 2.
4) Testament du 22 mars 1504. Sez. Not., Ludovico Talenti, B. 955, C. 274.
5) Bolla d'oro. Reg. III, C. 207[to] et Reg. IV, C. 232.



Fig. 16. – La "Scuola" de la Vierge aux Neiges à Modène, d'après le tableau de Jean Baptiste Dosso, Galerie Estense. Modène.

Chapitre V

LA VIE INTIME DE LA "SCUOLA"

Nous avons déjà parlé de la *Scuolà* en général. Nous avons dit, notamment, que la confrérie comprenait parmi ses membres des nobles et des bourgeois, et que des femmes en faisaient partie. Nous allons maintenant essayer de faire connaître d'une façon plus intime l'organisation de cette confrérie, qui réflète un des côtés les plus caractéristiques de la vie et de l'art de Venise. Notre étude nous sera facilitée par un certain nombre de documents rares et précieux, qui se trouvent précisément parmi les actes de la *Scuola* même: ils consistent surtout en une copie de l'ancienne *Mariegola* de 1300, avec toutes les additions qui y furent faites postérieurement, et en un livre de dépenses de la *Scuola,* datant de la première moitié du XVIe siècle.

Voici en quels termes, simples et explicites, l'ancienne *Mariegola* nous définit le but de l'institution: « Comme la Sainte-Écriture enseigne que c'est *bona et aliegra cosa habitar insiembre et esser umili in lo amor de Dio,* la confrérie se réunit, et établit des statuts et des réglements destinés à confirmer sa volonté de *stare in lo amor de Dio e de santa paxe a gloria et laude de lo onipotente Dio e de la biada mare sempre verzene madona Santa Maria e de lo biado Misser San Piero martore e specialmente de Madona Santa Orsola verzene e tutta la soa compagnia biade verzene e martore glorioxe e de tuti li altri sui santi.* »

Comme nous l'avons dit, la *Scuola* de Sainte Ursule n'était pas une de ces confréries professionnelles où se réunissaient des hommes exerçant le même métier, ni une de ces congrégations nationales où se rassemblaient des étrangers d'un même pays: c'était simplement une *Scuola* de dévotion, constituée dans une intention de piété et de bienfaisance. Nous avons dit, aussi, que le bureau de la *Scuola*, qu'on appelait le *banc* (banca), se composait d'un chef ou *gastaldo*, d'un *vicaire* et d'un *secrétaire*, tous trois désignés sous le nom collectif de *bancali*. Le «banc» proprement dit, derrière lequel prenaient place, dans les réunions, ces trois présidents de la *Scuola*, était un meuble très caractéristique, placé près de la porte de la chapelle ou de la salle de réunion. Il était large et haut, avec des casiers où l'on mettait les écritures et les livres de la *Scuola*. Derrière les sièges était un dossier de bois finement sculpté; devant le banc étaient rangées quatre lanternes, qui reposaient sur des bases de pierre. Aux jours de fêtes, on exposait sur le *banc* la *Mariegola* de l'école, reliée en velours rouge avec des garnitures d'argent doré, et ornée de miniatures, ainsi qu'on peut le voir par plusieurs spécimens conservés au Musée Municipal. Sur le *banc* de la *Scuola* de Sainte Ursule s'élevait la statue en bois peint de la Sainte, vêtue d'un manteau de soie cramoisie, une couronne d'argent dorée sur la tête, la palme du martyre à la main, et un ornement de perles fausses au cou. On peut d'ailleurs voir aujourd'hui encore à Venise, dans l'église des *Frari*, un exemplaire de ces vieux *bancs*, appartenant à la *Scuola* de Saint Antoine.

Dans les fêtes, dans les processions, dans les funérailles, les membres de la confrérie marchaient en tête, portant à la main des cierges, ou grandes torches appelées alors *doppieri*, et qu'on appelle aujourd'hui *aste*: car ce flambeau typique, que nous font voir les tableaux de Carpaccio et de Gentile Bellini, existe encore sous sa forme ancienne. Le manche est un simple bâton, se continuant par une sorte de candélabre sculpté et doré, que surmonte un chapiteau. Sur ce chapiteau s'ouvre une corbeille, remplie de fleurs et de feuilles, et de laquelle s'élève la torche. A la corbeille pendent trois listeaux, sur lesquels est peint ou brodé le blason de le confrérie.

Pour préserver leurs vêtements de la cire qui découlait des cierges, les membres de la *Scuola* portaient de longues tuniques en toile. Aux deux côtés de la poitrine, ils avaient deux plaques en métal, avec le blason de la *Scuola*. Ils étaient coiffés d'une calotte avec un capuchon, généralement baissé sur les épaules, mais dont ils se couvraient la tête dans les jours de deuil. Le moindre des ornements de leurs costumes avait le cachet d'un fin sentiment d'art. La touffe de la ceinture, par exemple, montrait parfois des formes vraiment artistiques, attestant le génie de la *passamanteria* vénitienne. La couleur du costume différait suivant la *Scuola*: elle pouvait être blanche, rouge, noire, etc. Dans la *Scuola* de Sainte Ursule, le costume était blanc.

D'élégantes lanternes de cuivre doré contenaient la lumière, dans une petite lampe placée au sommet d'un bâton. La bannière ou *pennello* pouvait être de deux sortes: ou bien elle était peinte sur soie, ou bien elle consistait en un bas-relief en bois, représentant des groupes de saints, et soutenu par un bâton. Une branche de la confrérie

des peintres s'occupait exclusivement à peindre ces bannières; et Marc Bastiani, frère de Lazare, était un spécialiste du genre.

Lorsque les processions s'avançaient, dans les solennités religieuses et civiles, elles offraient un spectacle vraiment bien digne des grands peintres vénitiens. Et au milieu de l'éclat splendide de l'or et des couleurs, on voyait un personnage singulier, courant çà et là pour arracher avec ses mains les stalagmites de cire, qui se formaient le long des cierges, et pour les mettre dans un sac qu'il portait à son cou. Dans le tableau de Carpaccio, qui représente la guérison d'un possédé, à l'Académie de Venise, on voit ce confrère, le *cerone,* portant un petit sac pour la cire, avec le blason de sa *Scuola.*

Les articles de la *Mariegola* s'occupent avant tout du culte, avec mille petites règles d'une originalité et d'une ingénuité délicieuses. Ils commencent par ordonner que, chaque fois que l'on devra lire un extrait de la *Mariegola,* on salue d'abord *nostra dona e mare Madona Santa Maria con reverentia dicendo: Ave Maria.* Une petite lampe ou *cesendelo* doit toujours brûler devant la chapelle de Sainte Ursule, *a lo so honor santissimo.* Le second dimanche de chaque mois, le Gastaldo, avec les frères et les sœurs de la *Scuola,* doivent se rendre à la chapelle de Sainte Ursule, et y faire célébrer une messe. Au *Sanctus* de la messe, tous les frères allument un cierge, qu'ils ne doivent plus éteindre qu'à la fin de la messe. Tous les lundis, célébration d'une messe chantée pour les âmes des morts. Une fois par an au moins, les membres de la *Scuola* doivent se confesser: que s'ils y manquent, ils sont réprimandés par le Gastaldo, ou même expulsés de la *Scuola.*

Le Livre des Dépenses de l'an 1516 nous fournit également quelques détails curieux sur la vie intime de la confrérie. Il nous renseigne en particulier sur les praparatifs, que l'on faisait pour la fête de Sainte Ursule, le 21 octobre. Ainsi, le 20 octobre, on paie maître *Stefano de Vecchi depentor,* pour avoir peint la nef de la chapelle et avoir préparé les guirlandes *et ogni altra chossa pertinente a lui;* le 28 octobre, on règle les comptes des joueurs de trompettes et de fifres qui sont allés, dans une barque, jouer au Rialto et à Saint Marc, la veille de la fête de la Sainte Ursule. Le 6 novembre, on règle un nouveau compte avec le susdit peintre Stefano de Vecchi, qui avait peint les blasons de la *Scuola* et de ses *bancali* sur les cierges. Et. le 21 octobre 1517, le même De Vecchi est payé pour des travaux faits dans la nef de la chapelle, où il a arrangé des *gonzoli* (petits crochets) et des guirlandes pour la fête de la Sainte. A cette même fête, *Misser Vincenzo, chantador de la chapella de San Zuanne Pollo,* a chanté deux vêpres et une messe, pour lesquelles on le paie le 25 octobre. En décembre, on paie *ser Andrea Viscutino, organista,* pour ses travaux pendant l'année entière. Le 20 août 1517, on décide de payer six ducats à *mistro Alessandro, depentor,* pour peindre la voûte au dessus du maître-autel et pour en fermer toutes les fissures, pour faire la frise en fausse mosaïque, et les ébrasements en imitation de marbre et de porphyre, etc. Il s'agit là de travaux éxécutés pour la nouvelle petite chapelle du maître-autel, érigée en 1504. Le 10 août 1522, on paie *ser Domenego Tegna, indorador,* pour avoir doré un cadre placé devant le Christ dans la salle de la *Scuola;* le 14 décembre 1522 *messer fra*

Zanetto Fior, pour l'achat *d'un corporal per el altar;* le 28 janvier 1528, *ser Nadalin de Marcho, depentor* pour avoir peint les cierges; puis viennent des sommes payées au vitrier, à l'orfèvre qui arrange la petite chapelle, où l'on garde une dent de Sainte Ursule, etc.

Mais, parmi ces dépenses de l'école, nous en trouvons toute une série qui méritent d'être signalées plus particulièrement. A la date du 21 octobre 1516, le livre porte: pour les *luminarie ditte a mistro Michiel d'Arezo, intagiador de li santi, per sante Orsole grande di tre sorte lo numero 200 et de picole de 4 sorte lo numero 400 da.... con lui le grande a soldi 40 al cento le picole a soldi 20 al cento.* Ces contrats et ces paiements se répètent ensuite, par intervalles, avec le susdit maître Michiel, et avec *ser Domenego de Sandro, stampador di santi;* pour frais d'impression.

Un article de la *Mariegola* ordonnait qu'au jour de la Sainte Ursule on payât, comme dans toutes les autres confréries, la taxe de *Luminaria e Pane*. Cette taxe, payable à intervalles régulier, constituait la principale ressource de la *Scuola,* avec les offrandes volontaires que l'on faisait dans des troncs expressément établis à cette intention.

Donc, le jour de la Sainte Ursule, les confrères payaient la taxe de la *luminaria;* et c'est à cette occasion que le Gastaldo leur remettait, comme des cadeaux symboliques, un cierge orné de miniatures (peintes, comme nous l'avons dit, par un certain Nadalin de Marco), un pain, et une image de Sainte Ursule. Avant l'invention de l'imprimerie, ces images consistaient en de petites feuilles de parchemin, enluminées par les artistes spéciaux qu'on appelait à Venise *miniasanti*. Après l'invention de l'imprimerie, ces miniatures furent remplacées par des gravures sur bois: ce sont ces gravures qu'exécutait, au commencement du XVIe siècle, le maître graveur Michel d'Arezzo, et qu'imprimait ensuite Domenico di Sandro.

Cette curieuse habitude n'a pas été suffisamment remarquée. Dans l'Église grecque, l'habitude de baiser les images des saints était ancienne et très fréquente. Or le culte grec eut une grande influence sur le culte patriarcal de Venise. Lorsque le Doge entrait dans l'église de Saint Marc, on lui présentait une *paix* à baiser; et un cérémonial propre indiquait quelles autres personnes devaient être admises à baiser cette *paix*. On voit encore à l'église de Saint Marc, sous la Madone dite *Mater Consolationis* (fig. 17), un tronc orné d'une ancienne miniature de style byzantin, représentant la Vierge avec l'Enfant, et portant l'inscription grecque:

Η ΈΛΕΟΥΣΑ (*Miséricorde*).

Les dévots vénitiens, selon l'ancienne coutume, déposent leur obole dans l'ouverture du tronc; puis, faute de pouvoir baiser l'image elle-même, trop haut placée, ils baisent deux doigts de leur main et touchent ensuite l'image avec ces doigts.

Une autre forme de *paix* à baiser se trouve sur le tronc de la vieille *Scuola* de Saint Antoine, dans l'église des Frari. Là, l'image du Saint, sous verre, est suspendue à une petite chaîne, pour permettre aux fidèles de la baiser.

Les *grandes Saintes Ursules,* commandées et payées au graveur Michel d'Arezzo, devaient sans doute servir pour les *paix* des troncs dans la *Scuola.* Les *petites* devaient servir de quittance pour les taxes payées et pour les petites offrandes.

Cette dévotion à Sainte Ursule était une espèce de monopole de la *Scuola.* Aucune autre corporation n'avait le droit de ramasser des offrandes sous le nom de la Sainte, ni de mettre dans les églises un tronc avec son image. Quelqu'un qui eût violé ce privilège se serait exposé à un procès.



Fig. 17. – Le tronc pour le culte de la « Mater Consolationis » à Saint Marc. Miniature en style byzantin.

Outre les troncs affectés à la vénération du Saint titulaire de la chapelle, il y en avait d'autres, dans les différentes églises, pour les dépenses du culte du Saint-Sacrement. Ceux-là portaient comme marque distinctive une représentation de la *Pietà,* peinte, et encadrée dans una petite niche. Tel est, par exemple, le *Christ mort,* gravé, au dessus d'un tronc, sur un pilier de l'église des Frari (fig. 18). Tel encore l'*Ecce Homo,* fondu en bronze par Alexandre Leopardo, qui surmonte le tronc du Saint-Sacrement dans l'église de Saint Marc (fig. 19). Tous ces troncs portent, en outre, *des paix* d'argent bosselé avec le symbole du Sacrement.

Parmi les incunables de la xylographie vénitienne, on trouve souvent des images du Christ mort et de la Mise au Tombeau. Ces images, encadrées et placées sous verre, servaient probablement à stimuler la dévotion et la générosité des adorateurs du Saint-Sacrement dans les églises plus pauvres, comme le faisaient les sculptures

en pierre chez les *Frari* (fig. 18), et, à Saint Marc, le bronze précieux de Léopardi (fig. 19). Outre les trones stables, qui, dans les *Scuole*, se trouvaient fixés au banc du *gastaldo*, on employait aussi des trones portatifs, que le sacristain présentait aux fidèles en se promenant dans l'église. Les *Scuole* de métiers faisaient aussi faire des quêtes dans les maisons, tandis que les *Scuole* de dévotion se contentaient de faire une collecte pendant la messe. Les fidèles, après avoir fait leur offrande, recevaient du sacristain une image du saint, la baisaient et la mettaient dans leur livre de prière. Ceux qui ne voulaient point recevoir d'image baisaient la *paix*, qui se trouvait encadrée sous verre au dessous du trone portatif. Ces pieuses habitudes, d'ailleurs, ne se sont pas entièrement perdues: on peut les retrouver, par exemple, dans l'église de Saint Marc, où le culte de la Madone Nicopeia est encore en grand honneur.



Fig. 18. – Le trone pour le culte du Saint-Sacrement aux *Frari* à Venise.

Il suffit de penser au grand nombre d'églises et de *Scuole*, qu'il y avait autrefois à Venise, pour se rendre compte de la grande production et vente de ces images de Saints. On en peut voir encore quelques anciens exemplaires, précieux incunables, collés sur la couverture de quelques vieux livres.

Nous possédons même le testament d'un certain Antonio Facuol de Bergame, graveur du XVIe siècle, qui laisse à ses enfants les clichés de ses gravures, afin qu'ils puissent continuer son métier. Ce métier, en effet, se continuait de père en fils. Le père de ce Facuol, Alessandro, était également un graveur de saints. Et tout porte à croire que les originaux servaient pour plusieurs générations, et se réimprimaient sans changements, pendant beaucoup d'années.

Dans la *Mariegola* de Sainte Ursule, en plus de ces images de saints, distribuées avec le pain et le cierge le jour de la Sainte, nous trouvons aussi que, tous les premiers dimanches de chaque mois, les membres étaient tenus de *tenar la so tolela*. Cette *tolela*, morceau de bois ou de bronze, de forme oblongue, était donnée comme reçu d'une taxe, et servait de marque d'identité dans les assemblées et les votations. Ce fait nous est établi par un document retrouvé et publié récemment par M. Urbani de Gheltof [1]). C'est un fragment de la matricule des peintres vénitiens, datant de 1350 et où il est dit que comme « *li signali sive tolelle di frari sii multo fazile a contrafarsi sii prexo che da ora in avanti li frari deno farse stampare monede de rame le quale sarano cum lo Suo signo et zascadun frare li ha era alora che si harano a balotar frari o altre regole de mariegola.* » Pour expliquer la cause de ces *tolelle* employées par cette confrérie, nous rappellerons la décision prise en 1341 par la *Scuola* de Saint Théodore: « *fo ordenado cum*

1) *Bullettino di Arti, Industrie e Curiosità veneziane*, anno III, pag. 31.

plaser de tutti che la nostra scuola sia metuda ad tolelle. E zascadun frare abbia scritto lo suo nome su una tolella cum suo certo segno. »

Ces *tolelle* ou plaquettes de bronze sont maintenant des objets de curiosité très rares. On en a conservé quelques-unes au Musée Municipal. Plus tard, les plaquettes furent remplacées par des médailles, servant à distinguer les différentes confréries.

Après cette digression sur les mœurs caractéristiques de la piété vénitienne, revenons maintenant à la vie intime de la *Scuola* de Sainte Ursule. Un autre des objets principaux de la confrérie était la bienfaisance. Le chapitre VI de l'ancienne *Mariegola* établit que, si quelque membre de la *Scuola* tombe malade, le *Gastaldo,* ou un autre des *bancali,* doivent aller le voir; si le malade était pauvre, on devait pourvoir à ses besoins avec les fonds de la *Scuola,* ou, à défaut de ceux-ci, avec des aumônes recueillies à son intention. La femme du Gastaldo avait le devoir d'aller visiter les sœurs malades. Les confrères étaient en outre obligés de veiller le malade à tour de rôle; et le *Gastaldo* avec tout son banc avait à se rendre chez le prieur des moines des Saints Jean et Paul, pour le prier d'envoyer *do boni et suficienti frari,* qui devaient visiter le malade et veiller au salut de son âme.

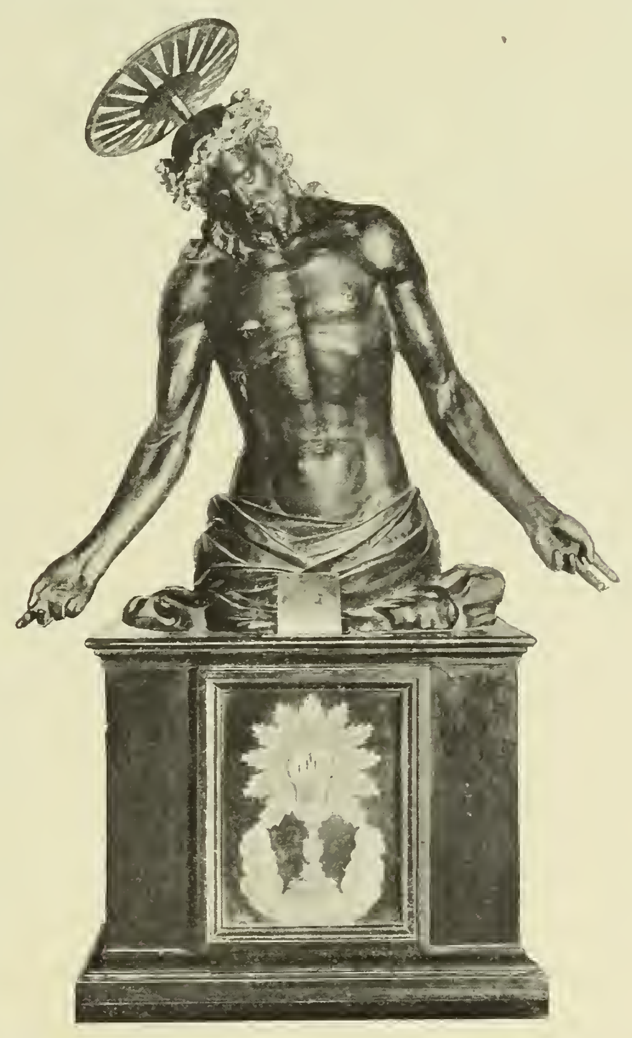


Fig. 19. - Le tronc du Saint-Sacrement à Saint Marc par Alexandre Leopardi.

Les confrères morts avaient le privilège d'être enterrés dans les tombeaux de la *Scuola,* qui se trouvaient sous le porche extérieur. Les tableaux de Carpaccio qui existent encore à la *Scuola* des Dalmates, *Saint Jérôme apaisant le lion* et *Les funérailles de Saint Jérôme,* nous donnent non seulement une représentation exacte de l'un de ces porches, tels qu'ils devaient être, mais dépeignent encore une scène qui a dû ressembler beaucoup à celle de l'enterrement d'un membre de notre *Scuola.* Le mort était suivi par les confrères, portant des flambeaux, des torches, et la bannière de la *Scuola.* Sur les biens du défunt, ou, s'il était pauvre, sur les fonds de la *Scuola,* on prélevait une certaine somme, que l'on donnait aux pères des Saints Jean et Paul, afin qu'ils célébrassent des messes pour le repos de son âme.

Par le testament de Pollini, la *Scuola* était entrée en jouissance d'un petit hôpital pour les malades et les vieillards. Elle se chargeait également, sur ses fonds, de doter les filles des confrères pauvres.

Telles étaient, en abrégé, les pratiques de bienfaisance de cette *Scuola,* qui s'administrait avec l'ordre et la discipline d'une bonne famille. Ainsi lorsqu'un des frères se trouvait publiquement *in algun pecado mortal,* les supérieurs étaient tenus de le réprimander trois fois; après quoi, si la réprimande restait vaine, on l'expulsait de la *Scuola.* En cas de litige entre deux membres de la *Scuola,* ceux-ci devaient se réconcilier dans les huit jours, faute de quoi ils étaient expulsés. Les discours obscènes étaient défendus, et l'on condamnait à une amende les membres qui employaient des mots inconvenants. Enfin, sous la menace d'une dénonciation au gouvernement, *era proibito alguno cosso la qual fosse inzuria e dano o despresio de Miser lo doxe de Venezia over de questo benedeto citade lo qual sie eleto da Dio pare onipotente per recorramento e sostegnamento di tutti li triboladi* (chap. XII).

Enfin l'élection des *bancali* était entourée de cérémonies curieuses. Le jour qui précédait l'élection du Gastaldo et des autres nouveaux officiers, la *Scuola* faisait chanter une messe au Saint-Esprit. Le Gastaldo et les officiers sortants devaient assister à cette messe, en tenant un cierge à la main; puis, précédés du porte-croix, ils devaient se retirer dans un endroit secret, où ils attendaient l'élection de leurs successeurs.



CHAPITRE VI

L'EMPLACEMENT PRIMITIF DES TABLEAUX DE CARPACCIO

CARLO RIDOLFI, dans ses *Merveilles de l'Art,* nous a laissé la très interessante description que voici, de la disposition et de l'effet des tableaux de Carpaccio à la *Scuola* de Sainte Ursule.

« Dans le premier tableau se voient les ambassadeurs du roi d'Angleterre, introduits auprès de Maurus, ou, comme d'autres l'appellent, Deonotus, roi de Bretagne, à qui ils viennent demander la main de la princesse sa fille pour le fils de leur maître. Ils portent de riches vêtements avec des collets ornés d'or, et ont au cou des chaînes d'or avec des joyaux. D'un autre côté est assis, dans une chambre, le roi Maurus, tout pensif, s'inquiétant d'un tel mariage, car le roi anglais est de la religion ennemie. Mais sa fille le console, et le persuade de consentir au mariage. Au bas de l'escalier est assise une vieille femme, un drap blanc sur les épaules, avec une expression et une attitude pleine de naturel. — Dans le second tableau, le roi Maurus congédie les susdits ambassadeurs, en leur exposant les conditions exigées par sa fille, qui désire, notamment, que son fiancé lui envoie dix demoiselles nobles, chacune accompagnée de mille suivantes. — Dans le troisième tableau, le jeune prince vient au devant des ambassadeurs, lors de leur retour, et les conduit en présence du roi, entouré de ses conseillers, pour qu'ils lui rapportent la réponse du roi breton. Cette histoire est ornementée par de nombreux palais et par des vêtements de modes curieuses, de telle sorte que, de tous côtés, les yeux sont charmés d'un spectacle agréable et varié. — Dans le quatrième tableau, le jeune prince anglais prend congé de son père, suivi de toute la cour; et sur la même toile, qui est séparée en deux par un étendard, on voit le même prince, avec ses chevaliers, abordant à un port tapissé de riches dossiers; à sa rencontre vient la princesse Ursule, accompagnée elle aussi de nobles demoiselles; et, plus loin encore, les deux fiancés royaux prennent congé du roi de Bretagne, pour s'embarquer sur un navire. Au pied du tableau est écrit : *Victoris Carpatii Veneti opus*

anno 1495. — Dans le tableau suivant apparissent la ville de Rome et le Môle d'Adrien, auprès des murs duquel on voit, en longue procession, le pape Cyriaque avec une foule de cardinaux et d'évêques: devant eux s'agenouillent les deux fiancées royaux et quelques-unes des vierges de leur suite, recevant la bénédiction du pontife. Ici Carpaccio a représenté le susdit Môle et toutes choses avec tant d'exactitude qu'elles semblent tout à fait naturelles, si bien il a su contrefaire le vrai avec son pinceau. — Le sixième tableau nous fait voir, dans une chambre princière, Sainte Ursule dormant sur un lit somptueux; et un ange lui apparait, qui lui annonce la fin de son pélérinage, et comment, grâce au martyre, elle s'élancera au ciel avec les vierges ses compagnes. — Dans le septième tableau on admire le vaisseau arrivant, avec les vierges saintes, dans le port de Cologne, qui se trouvait alors assiégé par les Huns; de nombreux soldats, vêtus à l'antique, s'approchent dans une barque pour reconnaître les arrivants; d'autres sont épars sur le rivage; et l'on aperçoit au loin la dite cité. — Et dans le huitième tableau se déploie le glorieux martyre des saintes vierges, du Pontife, et de héros bienheureux, massacrés, de maintes façons différentes, par les cruels barbares, avec des épées et des flèches. Au premier rang nous voyons la généreuse Ursule, offrant son sein délicat aux coups du roi barbare, pendant que celui-ci, indigné de son refus d'être son épouse, vise ce noble sein et lui donne la mort. Et de cette façon Ursule, grâce au louable stratagème de ce pélérinage, obtient la mort souhaitée, en conservant sa virginité pour son époux céleste. Dans une autre partie du même tableau se célèbrent les obsèques somptueuses de la princesse défunte, portée par les évêques, elle qui a enrichi d'un nombre si immense de martyres les champs bienheureux du ciel. Et sur ce tableau, comme sur les autres, se trouve inscrit le nom, avec la date 1493. — Enfin, sur l'autel, est figurée la même sainte, parmi des faisceaux de palmes, entourée de nombre de ses vierges, qu'ornent de nobles garnitures et des vêtements gracieux; deux de ces vierges tiennent en main des drapeaux de pourpre. »

L'ordre suivi par Ridolfi dans sa description a été également suivi par les autres écrivains, qui se sont occupés des peintures de la *Scuola*. Mais ni Ridolfi ni les autres ne nous disent au juste en quel endroit de la chapelle commence l'histoire, c'est-à-dire si elle commence dans le *coin de l'Epître* ou dans le *coin de l'Evangile*. Or c'est-là une chose assez importante à déterminer, car d'elle dépend une grande partie de l'effet décoratif. Aujourd'hui les tableaux de Carpaccio, dans la salle de l'Académie de Venise, où ils sont exposés, commencent du *côté de l'Epître;* et le grand tableau d'autel, en raison sans doute de nécessités d'espace, est placé entre le *Départ des fiancés* et l'*Arrivée a Rome,* au lieu d'être à sa place naturelle, c'est-à-dire entre les *Obsèques* et la première *Réception des Ambassadeurs.* C'est-là une disposition que nous ne pouvons pas approuver, tout en rendant hommage aux administrateurs de l'Académie pour l'idée qu'ils ont eue de réunir les tableaux du cycle de *Sainte Ursule* dans une salle octogonale, imitant l'ancienne chapelle. En réalité, à notre avis, les tableaux de Carpaccio devaient commencer du *côté de l'Evangile.* Plusieurs arguments nous conduisent à cette conclusion.

D'abord, on sait que les peintres anciens, attentifs aux moindres détails, disposaient toujours les figures, dans leurs tableaux, de manière à projeter les ombres dans la direction où tombait la lumière venant des fenêtres de l'église ou de la salle; et c'est justement ainsi que se présentent les ombres dans les tableaux de Carpaccio, si l'on adopte notre hypothèse, et si l'on se rappelle que l'unique source de lumière était le grand œil-de-bœuf au dessus de la porte.

Autre détail important: les Lorédan, bienfaiteurs de la *Scuola,* qui se trouvaient représentés dans le premier tableau, devaient faire face à l'autel et non pas lui tourner le dos; ils devaient donc se trouver non dans le dernier coin sombre, où ils sont maintenant, mais en évidence et en pleine lumière.

En outre, dans le premier tableau, sous le trône du roi, on aperçoit les traces d'une coupure, ce qui prouve que, à l'endroit où était ce tableau dans la chapelle, il devait y avoir une porte, ainsi que nous l'avons déjà dit. Or si l'on regarde le plan attribué à de Barbari, qui nous montre le côté extérieur de la *Scuola,* on n'y trouve aucune indication d'une porte. La porte devait donc s'ouvrir dans le mur du nord, c'est-à-dire du côté de l'Evangile, et devait conduire à la sacristie.

Considérons maintenant le point de vue d'où est peint ce tableau, et qui correspond approximativement à la position du grand navire qu'on aperçoit dans le fond. Comme nous l'avons démontré plus haut, les deux tiers du tableau se trouvaient dans le chœur, fermé par une grille. Le visiteur, qui ne pouvait dépasser cette grille, voyait ainsi le tableau dans la perspective que le peintre avait voulue, c'est-à-dire du point de vue indiqué par le grand navire.

En présence du tableau, le visiteur laissait d'abord errer ses yeux sous les voûtes du portique, où était le groupe des Lorédan, bien éclairé et à la place d'honneur. Puis il voyait, en face de lui, le roi Maurus avec ses conseillers. Et il découvrait enfin le troisième compartiment où, dans le coin le plus obscur, Carpaccio avait représenté la scène intime de l'entretien du père avec la fille. De ce dernier compartiment le peintre faisait partir un escalier qui, si l'on admet le point de vue que nous disons, semblait s'étendre dans la petite chapelle.

Puis le visiteur, se tournant à gauche, voyait les trois tableaux, coupés par deux piliers, sur le mur longitudinal de l'Evangile. Le tableau le plus long du cycle, le *Départ des Fiancés,* occupait en largeur tout le mur transversal de la porte d'entrée. Enfin le troisième mur, celui de l'Epitre, était couvert par trois autres tableaux, coupés par deux piliers.

Carpaccio a même essayé de joindre harmonieusement les deux parois longitudinales à la paroi transversale, au moyen d'un arrangement particulier des fonds des trois tableaux qui s'y touchaient, et dont il a voulu qu'ils formassent une transition de l'un à l'autre. En effet, si l'on observe le troisième et le quatrième tableau, le *Retour des Ambassadeurs* et le *Départ des Fiancés,* on verra que les deux gonfalons, qui se déploient au vent dans la même direction, se complètent de manière à encadrer une partie de la composition. Et, d'autre part, on observe dans le fond du quatrième tableau

des tours et des châteaux qui s'élèvent par degrés, et qui trouvent leur complément dans le grand môle du Château Saint-Ange, constituant le fond du cinquième tableau, l'*Arrivée à Rome*. Toutes ces beautés se perdent si l'on admet une autre disposition que celle que nous indiquons.

Ainsi Carpaccio, avec la finesse exquise de son sens décoratif, avait su tirer parti de tous les accidents de la longueur des murs, pour coordonner et harmoniser les différents aspects d'un même sujet.

Un autre grand avantage de la disposition que nous indiquons, c'est que, si on l'admet, toute l'histoire se développe sans contradictions. L'observateur se place devant le premier tableau et l'examine, comme on lit un livre, de gauche à droite. Il voit d'abord l'arrivée des ambassadeurs, et, dans le compartiment suivant, l'entretien du père avec la fille. Puis vient, dans le deuxième tableau, le congé des ambassadeurs, puis, dans le troisième, leur retour auprès du roi d'Angleterre. Le quatrième tableau nous représente deux scènes: *Ethéré prenant congé de son père* et le *Départ des fiancés*. Le cinquième et le sixième tableau, le *Rêve* et l'*Arrivée à Rome*, formaient ensemble un diptyque, divisé par un simple listeau doré, et borné par deux piliers. Or la légende dit que, à Cologne, Ursule a reçu en rêve l'ordre de son voyage de Rome: ce qui s'accorde entièrement avec notre hypothèse. Si l'on regarde le diptyque de gauche à droite, on verra d'abord le *Rêve*, puis l'*Arrivée à Rome*, qui en est l'accomplissement. Avec la disposition adoptée aujourd'hui à l'Académie de Venise, au contraire, le *Rêve* est placé après l'*Arrivée à Rome*, ce qui est un anachronisme. Le septième tableau, qui vient ensuite, représente la seconde arrivée de Sainte Ursule à Cologne, cette fois en compagnie du pape Cyriaque. Enfin le huitième et dernier tableau se trouvait naturellement disposé de la même façon que le premier: deux tiers étaient compris dans le chœur et le troisième tiers restait en dehors. La grande scène du martyre occupait la partie la plus large, dans le chœur. La partie la plus petite, en deçà de la grille, suffisait pour la représentation des funérailles de la Sainte, accompagnée par des personnages, à qui le peintre avait donné les traits d'autres Lorédan, bienfaiteurs de la *Scuola*, eux aussi. Ainsi les portraits de ces deux groupes des bienfaiteurs se trouvaient en face les uns des autres.

Examinons maintenant plus en détail les trois premiers tableaux, qui sont intimement reliés entre eux.



Chapitre VII

LES TROIS PREMIERS TABLEAUX

I. DESCRIPTION

La première composition est divisée en trois compartiments [1]). C'est d'abord, à gauche, un élégant portique de la plus belle architecture de la Renaissance vénitienne. À travers les arcades, on aperçoit une gondole glissant sur les eaux, et, plus loin, Venise. Pas de doute possible, nous sommes à Venise; et vénitiens sont aussi ces élégants chevaliers qui se tiennent sous le portique. Carpaccio a représenté en eux les membres de la riche famille patricienne des Lorédan. Ce sont eux qui ont donné à la *Scuola* l'œuvre d'art magnifique, qui va l'orner: à eux appartient la place d'honneur et le peintre a d'abord commencé par eux.

Ce sénateur de noble aspect, vêtu de rouge, au premier rang, est Pierre Lorédan. Un peu plus loin, derrière la grille, nous voyons un beau jeune homme, dans son brillant costume de la *Calza,* accompagné par son fauconnier: c'est Georges, frère du sénateur Pierre. Enfin près de la troisième colonne, de profil, se tient un homme à la physionomie un peu égarée, qui regarde vaguement devant lui, et qui porte dans ses cheveux deux demi-lunes en métal. Quel modèle le peintre a-t-il voulu représenter sous cet étrange habillement? Nous ne croyons pas nous tromper en affirmant que Carpaccio nous fait voir, dans cette figure, le troisième frère des Lorédan, qui, comme nous l'avons dit, avait perdu la raison, et avait dû être enfermé chez le moines Augustins de Saint Christophe.

Dans le deuxième compartiment, les ambassadeurs du roi d'Angleterre sont introduits auprès du roi de Bretagne Maurus, à qui ils viennent demander la main de la princesse Ursule pour le fils de leur maître.

---

1) Accadémie de Venise, n. 572 du Catalogue. Toile, h. 2m, 78, l. 5m, 88. Signé: *Op. Victoris Carpatio Veneti.* Les dimensions primitives étaient: h. 2m, 95, l. 6m, 12.

8

Ici, une grosse difficulté se présentait pour le peintre: le tableau devait être coupé, dans le milieu, par une porte. Mais les grands artistes savent tirer profit même des obstacles. Carpaccio se servit de la porte pour placer, au dessus d'elle, le trône du roi. Et, autour du monarque entouré de ses conseillers, se déploient l'éclat et la richesse du temps, dans les harnais finement ornés de pierreries, dans les feux joyeux de l'or, dans la splendeur de la fête vénitienne.

Le peintre a su, avec un égal bonheur, tirer profit de l'espace resserré entre la porte et le mur. Il y a représenté le roi Maurus appuyé à un lit, réfléchissant avec inquiétude à ce projet de mariage de sa pieuse fille avec un prince païen. En face de lui se tient sa fille, qui, espérant convertir son fiancé à la foi chrétienne, exhorte son père à accepter la proposition; et elle accompagne ses arguments d'une expression de visage et d'un mouvement de doigts si naturels, que personne ne peut s'empêcher d'en être émerveillé. A voir ces mains si agiles, si persuasives, si parlantes, on ne saurait douter que Carpaccio ait été influencé par la fresque de Sainte Marguerite de Trévise, où la même scène est représentée. Là aussi, Sainte Ursule et les ambassadeurs ont des gestes analogues. Et l'on se rappelle la parole de Gœthe affirmant que les hommes du nord ne parlent, qu'avec la bouche, tandisque chez les Italiens tout le corps est plein d'âme au point que les mains même savent être éloquentes. Dans la *Cène* de Léonard, cette qualité trouve sa représentation la plus exquise. Mais déjà, dans leur histoire de Sainte Ursule, le vieux peintre trévisan du XIVe siècle et notre Carpaccio se montrent les vrais enfants de leur race.

Au pied de l'escalier, dans un coin vide, se voit une vieille femme, un drap blanc sur les épaules, figure merveilleusement peinte, et qui doit avoir suggéré à Titien la vieille femme de sa *Présentation au Temple*. Cette vieille de Carpaccio est un des morceaux les plus typiques de l'art du XVe siècle: le peintre l'a saisie sur nature, et nous l'a transmise toute vivante.

Le lecteur peut voir que ce tableau, tel que nous le reproduisons ici, ne correspond pas exactement à celui qui est aujourd'hui exposé à l'Académie. A l'aide des estampes de de Pian, nous avons pu reconstituer, telle qu'elle était à l'origine, l'œuvre de Carpaccio. Dans le portique, à gauche du spectateur, nous avons introduit la colonne, qui fut enlevée lors du transport du tableau à l'Académie. De la même façon, nous avons restitué la frise enlevée au cours des travaux de réparation de la chapelle, en 1647. Cette frise courait le long de la partie supérieure du tableau; nous avons pu en reconstituer le dessin d'après quelques traces de festons et de guirlandes, que l'on aperçoit encore, si l'on regarde attentivement le haut du tableau. Ce dessin est d'ailleurs le même qu'on retrouve, sur un petit mur, dans le troisième tableau, le *Retour des Ambassadeurs*. Ainsi nous sommes restés fidèles au style de Carpaccio, sans avoir besoin d'y mêler aucun élément arbitraire.

Nous avons représenté le tableau avec la coupure que l'on y voyait à l'origine. En 1504, comme nous l'avons expliqué dans notre histoire de la *Scuola*, on construisit une chapelle spéciale pour l'autel, et l'on aplanit le chœur. Dès ce moment, la coupure

n'avait plus de raison d'être; et peut-être est-ce Carpaccio lui-même qui l'a recouverte de la peinture qu'on y voit aujourd'hui. Mais le fait est que ces changements de l'an 1504 ont beaucoup nui au tableau, dont on ne peut plus comprendre la composition, avec sa division en trois compartiments. C'est pour cela que nous avons tant insisté sur la reconstitution de l'ancienne *Scuola:* on ne saurait, sans cela, comprendre et apprécier pleinement le génie du peintre.

Passons maintenant au deuxième tableau[1]). Il représente le roi Maurus congédiant les ambassadeurs, et, leur exposant, entre autres conditions, que le fiancé devra envoyer à sa fiancée dix demoiselles nobles, dont chacune amènera mille jeunes compagnes. Après l'entretien avec sa fille, qu'on a vu dans le tableau précédent, le roi s'occupe à rédiger une lettre, qu'il remettra aux ambassadeurs, et où seront énoncées toutes ses conditions. Et en effet le tableau, qui, selon l'artiste, devait offrir un récit exact et détaillé, nous montre, dans le fond, un homme occupé à écrire sous la dictée d'un autre: groupe que tous les connaisseurs s'accordent à déclarer merveilleux, autant pour la vérité de l'expression et du mouvement que pour la simplicité de l'exécution. Ce groupe est si caractéristique, que le peuple de Venise n'appelle jamais le tableau tout entier autrement que *L'Ecrivain.* Le roi est une figure pleine de majesté. Il est assis sur son trône, et, devant lui, sur les marches du trône, sont agenouillés les ambassadeurs, en une attitude de révérence profonde, que nous trouvons souvent dans les figures de Carpaccio.

Ce tableau, comme le précédent, a été reconstitué par nous tel qu'il était avant les coupures sacrilèges, qu'on y a pratiquées. En effet, dans le tableau tel qu'il est aujourd'hui à l'Académie, sur le côté gauche, derrière le trône, manque un morceau de plusieurs centimètres; à droite, un des jambages de la magnifique porte a été coupé; et l'on a également enlevé un morceau du plafond; mais nous avons pu facilement le reconstituer, ainsi que l'attache du lustre et les trois guirlandes, que soutiennent trois jolies patères. Ainsi complété, tout le tableau gagne en largeur et en effet.

Nous voici maintenant devant le troisième tableau [2]). Ici, l'architecte du XVe siècle, qui avait à cœur d'aérer et d'éclairer la chapelle reconstruite, rencontrait une grande difficulté. Dans le siècle où il vivait, à vrai dire, on ne se faisait pas grand scrupule de toucher aux tableaux d'un peintre; mais l'architecte n'était cependant pas assez profane pour se résoudre à gâter entièrement un chef-d'œuvre d'art. Or, ce troisième tableau, comme les autres, était trop haut; et celui-là ne se prêtait pas aux coupures aussi aisément que les autres. Les beaux édifices qu'on y voyait peints en auraient subi un affreux dommage.

On eut donc l'idée de descendre le tableau, et de cacher l'excès de sa hauteur, c'est-à-dire un espace d'environ dix-sept centimètres, derrière les dossiers des bancs

[1]) Académie de Venise, n. 573. Toile, h. 2 m, 79, l. 2 m, 53. Signé: *Victoris Carpatio Veneti Opus.* Dimensions primitives: h. 2 m, 95, l. 2 m, 75.

[2]) Académie de Venise, n. 574. Toile, h. 2 m, 95, l. 5 m, 27. Signé: *Victoris Carpatio Veneti Opus.* C'est le seul tableau de la série qui soit resté intact.

disposés tout autour de la chapelle. De cette façon, on recouvrit l'écriteau qui portait le nom de Carpaccio; on y substitua, plus haut, une autre inscription, qui fut enlevée plus tard, lors de la restauration des tableaux [1]). Grâce à cette combinaison, ce tableau, seul du cycle, nous a été conservé tout entier. Et il est, incontestablement, un des plus beaux du cycle: car c'est là que Venise se montre le mieux à nous, avec ses édifices merveilleux, ses arcades majestueuses, ses magnifiques vestibules, toute cette architecture incomparable, qui fait penser à la Porte de la Carte, à l'Escalier des Géants, aux églises de Saint Zacharie et des Miracles, à cent autres édifices, que le XV[e] siècle vit s'élever sur les lagunes comme par enchantement.

Dans une chapelle incomparable, nous apparaît le roi anglais, entouré de ses conseillers. Sur les marches, un joli petit singe croque une noix, pendant qu'une pintade s'approche de lui pour avoir sa part du régal; c'est seulement dans les tableaux vénitiens, qu'on trouve la pintade souvent associée aux légendes des Saints. Toute la scène a un air de fête et de mouvement joyeux. Les drapeaux flottent sur les tours, comme ils flottaient sur le clocher de Saint Marc aux grandes solennités. Un des ambassadeurs est auprès du roi, pendant qu'un autre, remarquable pour ses magnifiques bas de gala, est reçu par deux gentilshommes. Près du rivage sur une chaise, est assis le *scalco,* avec la majestueuse canne rouge dorée, que mentionne le manuscrit de Grevembroch intitulé: *Gli Habiti Veneziani:* c'est lui qui, accompagné par des musiciens, invitait les ambassadeurs pour les cinq grands festins solennels du Doge.

Signalons encore une observation, qui ne nous semble pas sans intérêt. Le splendide édifice qui occupe le fond de la scène, et qui ressemble au Palais des doges, porte deux bas reliefs sculptés sur la façade. Un de ceux-ci représente, dans le plus pur style de la Renaissance, Vulcain, occupé à forger deux petites ailes pour un amour, qui regarde le travail avec attention. Or, cette composition n'est qu'une copie simplifiée d'une grande plaque, conservée au Musée archéologique du Palais des doges (fig. 20) Quant au second bas-relief, représentant un roi, un hérant avec un caducée, et un guerrier, qui porte un trophée de victoire, nous n'avons pas pu retrouver la source de cette composition; mais les collections publiques et privées possèdent un grand nombre de plaquettes dans le style antique, où se trouvent représentées de pareilles scènes de victoires.

II. ANNOTATIONS

L'attention passionnée avec laquelle on étudie aujourd'hui l'œuvre de Victor Carpaccio ne tient pas seulement à la pure noblesse de son art, mais aussi à ce qu'il est un de ceux, qui nous ont laissé la description la plus sincère et la plus vivante de Venise, telle qu'elle était au temps de sa grandeur. On peut affirmer sans exagération que

1) On lisait encore, au XVIII[e] siècle: Rest.[i] T[re] | Pi T° | MDCXXIII. (MS. Onorio Arrigoni, *Lapidi sepolcrali di SS. Gior. e Paolo*, Mus. Civ.) Voyez aussi Moschini, *Guida per Venezia*, II, pag. 493.

nulle part l'ancienne Venise ne se révèle à nous aussi parfaitement qu'en deux œuvres, à savoir les peintures de Carpaccio et les *Diarî* de Marin Sanudo. Dans les tableaux de l'un, comme dans les pages de l'autre, les détails intimes et curieux abondent à tel point, qu'on a vraiment la sensation et l'illusion de vivre au temps qu'ils nous décrivent.

Et le temps de Carpaccio était vraiment, pour Venise, un temps heureux. Aucune autre ville ne pouvait lui être comparée pour la sagesse des lois, la puissance des



Fig. 20. – Plaque de bronze du Musée Archeologique. Palais Ducal de Venise.

armes, la richesse du trafic, la splendeur des maisons, l'abondance de la vaisselle d'or et d'argent, des bijoux, de tout ce qui constitue l'aisance et le luxe.

Les luttes à soutenir contre les autres cités rivales et contre les Turques, les rapides conquêtes sur la terre ferme, ne distrayaient point les exprits de la préoccupation de l'ordre intérieur. Avec un soin minutieux, on fabriquait des ponts de pierre, on pavait des rues, on construisait des puits, on creusait des canaux. De majestueux palais surgissaient sur les eaux du Grand Canal; sur la lagune glissaient les barques légères; et par les rues et par les places se promenaient en foule les gentilles dames, vêtues des robes les plus magnifiques du monde, les graves patriciens en toge, les Orientaux aux accoutrements bizarres, tout cela formant un mélange harmonieux de couleurs. Philippe de Commynes, l'ambassadeur de Charles VIII, en arrivant à Venise, s'écriait, ravi: « C'est la plus triomphante cité que j'aie jamais vue, et qui plus fait d'honneur à ambassadeurs et étrangers. »

C'est dans la première année du XVe siècle, sous le doge Michel Steno, que Venise paraît avoir fêté l'ouverture de cet âge nouveau. Alors commença pour la cité des lagunes le triomphe des vêtements somptueux, des pierreries, des draps d'or; alors, comme dans un songe fantastique, se succédèrent les joutes, les tournois, les processions des métiers. Alors naquit cette célèbre compagnie de la *Calza,* qui semble avoir donné à la cité vénitienne une empreinte d'élégance suprême. Le gouvernement lui-même avait grand soin de montrer aux étrangers l'opulence de Venise, avec les entrées triomphales des doges et des dogaresses, avec les réceptions solennelles des rois, des princes et des ambassadeurs, avec la magnificence des fêtes, avec le luxe des festins. Et l'écho de ces fêtes, de cette vie pleine de joie et d'élégance, nous le trouvons particulièrement dans les trois tableaux que nous avons examinés jusqu'ici: Carpaccio nous y apparaît vraiment l'interprète artistique du peuple vénitien au plein midi de sa gloire.

Vivant au milieu de ce monde, Carpaccio n'avait qu'à copier. Il reproduisait les couleurs et les contours des têtes, illuminées de la douce et sereine lumière du ciel vénitien; il traduisait la vision de son œil accoutumé aux reflets de la soie, à la pourpre intense des draperies, aux mille nuances variées des satins.

Ces trois premiers tableaux du cycle de Sainte Ursule, représentant l'arrivée et le départ des ambassadeurs, illustrent pour nous, de la façon la plus merveilleuse, des cérémonies vénitiennes, dont le souvenir se conserve encore dans les vieux documents des Archives d'Etat.

C'est surtout aux réceptions des princes et des ambassadeurs des grandes nations, que Venise faisait montre de sa magnificence, afin de donner une haute idée de son propre pouvoir. Quand un grand personnage annonçait son arrivée à Venise, on déléguait à sa rencontre trente nobles, vêtus de soie et choisis parmi les plus vieux ou parmi les plus jeunes, suivant le grade de l'hôte attendu. Et si celui-ci était un roi, ou un grand prince, ou un haut dignitaire de l'Eglise, le doge lui-même allait à sa rencontre, à bord de son bucentaure doré.

Les étrangers de marque étaient, le plus souvent, introduits en triomphe dans la ville, par la voie de la mer, à la fois la plus belle et la plus majestueuse. Parfois ils débarquaient dans un de ces beaux monastères, qui s'élevaient sur les îles florissantes, entourant Venise comme une couronne, par exemple à Santa Maria della Grazia, à San Clemente, ou à Santo Spirito; et c'est là que venaient au devant d'eux le doge ou les patriciens. Ainsi le *Cérémonial* nous apprend que, si le légat apostolique se trouvait être un cardinal, le doge devait aller le recevoir au monastère de San Clemente, où, sous les portiques du cloître, *ponitur sedile eminens pro Cardinale et Duce, qui pares sedent substrato panno chermesino seu aureo, et Cardinalis locat a dextris.* Puis, accompagné du doge, le cardinal parcourait la lagune jusqu'à Saint Marc, et débarquait pour entrer dans l'église, où, de la même façon, était préparée une estrade sur laquelle le doge et le cardinal s'asseyaient *in eminente loco pares* [1]).

---

[1]) Archives d'Etat, *Cérémoniali,* n. 1, page XIII.

Et nombreux furent les rois et les princes, qui eurent l'occasion de connaître la pompe de ces accueils, pendant les deux siècles de la splendeur vénitienne.

Peut-être Carpaccio, dans son enfance, assista-t-il à l'entrée à Venise de l'empereur Frédéric III, peut-être les images de cette fête lui apparurent elles plus tard comme un épanouissement de lumière, parmi les lointains souvenirs de son enfance. En 1468, l'empereur, revenant de Rome, arriva à Venise, par la voie de Chioggia. Les Procurateurs de Saint Marc et treize sénateurs vinrent le saluer au monastère des moines Augustins, dans l'île de Santo Spirito, où l'empereur passa la nuit. Le lendemain matin, le doge, accompagné du Sénat, se rendit au devant de Frédéric dans l'île susdite, et, *post mutuos amplexus,* ils durent se rendre à l'île voisine de San Clemente, où les attendaient le bucentaure, celui-ci n'ayant pu s'approcher de l'île Santo Spirito, car l'eau y était trop basse. Sur le navire ducal, l'empereur s'assit in *cattedra honore disposita.* Formaient cortège au bucentaure des trirèmes, des birèmes, des bâteaux plats, revêtus de draps d'or, *et alii navigi ornatu regio admirabili.*

Un édit public avait décrété que, pendant tout le séjour de l'hôte des vénitiens, personne ne pourrait porter des habits de deuil. Les cloches de Saint Marc sonnaient *a festa,* et le peuple applaudissait au milieu du son des trompes et de toutes sorte d'instruments. Les salles du palais des doges étaient magnifiquement ornées. Dans l'église Saint Marc, était préparé un trône d'or et sur autre trône, deux marches plus bas, siégeait le doge. Dans la salle du Grand conseil fut servi un somptueux banquet, où assistèrent une foule de nobles dames, resplendissantes de bijoux. L'empereur avait à sa droite la reine de Chypre Catherine Corner, à sa gauche le doge.

Frédéric passa quelques jours à Venise. Il s'habillait ordinairement de noir; mais, pour son entrée à Venise, il avait revêtu *veste aurea preciosissima,* qui lui avait été donnée à Rome par le pape Paul II [1]).

Certainement, en tout cas, notre peintre a vu la réception du duc Ercole I de Ferrare et de son fils Alfonso, venus à Venise le 22 février 1487, sur l'invitation de la compagnie de la *Calza dei Prudenti:* car un tableau répresentant cette réception a été peint dans l'atelier de Lazaro Bastiani. Ce tableau, qui a été récemment donné au Musée Municipal de Venise par le prince Jean de Liechtenstein, pourrait même provenir de la main du jeune Carpaccio. Le chroniquer Malipiero raconte que les *Prudenti* étaient vêtus d'une *rupertesca* de velours cramoisi, doublée de martre, et ayant des manches brodés de perles, dans le genre des manches que nous voyons chez un personnage du troisième tableau (fig. 21 et 22).

La réception des ambassadeurs des pays les plus lontains avait également lieu avec toute sorte d'honneurs. En 1576, un envoyé de la Sublime Porte, arrivant à Venise, fut conduit à l'*Osteria de la Corona,* près du pont de la Paille: on n'avait pu lui trouver un logement privé, à cause de la peste qui sévissait alors. Cinq sequins

---

[1]) Archives d'Etat, *Cérémoniali,* n. 1, page XIV et XIVbis.

par jour lui furent assignés. Plus tard, il se transporta dans une maison de la *Scuola della Carità* à Sainte Euphémie, dans l'île de la Giudecca. Chaque fois qu'il entrait au Collège, les conseillers du Doge se levaient, et le faisaient asseoir à droite du Doge. Quand il partit de Venise, il reçut en présent 500 sequins et dix riches vêtements, dont cinq de damas, quatre d'écarlate, et un de velours [1]).



Fig. 21. - Manche de Gala d'une Compagnie de la *Calza*.

Tous ces vieux documents, qui nous parlent du Doge sur le Bucentaure, ou dans les somptueuses processions de la Piazza, ou dans les magnifiques réceptions du Palais ducal, en compagnie des ambassadeurs et des magistrats, tout cela ne semble-t-il pas un éloquent commentaire aux tableaux de Carpaccio? Regardons le premier tableau, sur le coin de l'Evangile. Dans le groupe central, le roi, assis sur un siège plus élevé, est entouré de ses conseillers, assis près de lui. Le premier d'entre eux, coiffé du béret vénitien, et vêtu de la robe sénatoriale, porte à son bras une broderie représentant un cœur percé d'une flèche, ce qui signifie l'amour de Dieu, et qui est aussi l'emblème de l'ordre des Augustins (fig. 23). Le visage mobile de ce personnage ressemble singulièrement à un portrait signé de Giovanni Bellini, qui se trouve aujourd'hui au Musée du Capitole, et qui, de l'avis des meilleurs juges, est le portrait authentique de ce grand peintre lui-même (fig. 24). Peut-être Carpaccio a-t-il eu la délicate pensée de représenter, dans ces conseillers du roi, des peintres vénitiens qui étaient ses amis; et peut-être, puisque l'hypothèse n'est pas tout à fait dénuée de fondement, aura-t-il peint son maître Bastiani sous la figure du dernier des conseillers, figure que nous retrouvons dans un merveilleux dessin de Carpaccio au Musée Britannique (fig. 25).

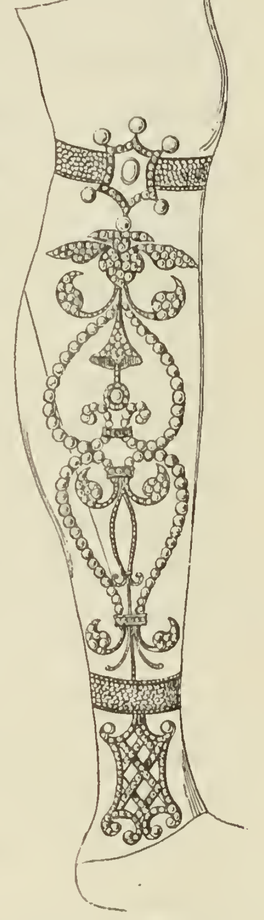


Fig. 22. - Bas de Gala d'une Compagnie de la *Calza*.

On ne saurait assez dire, en tous cas, à quel point ces tableaux nous offrent une exacte reproduction des cérémonies, des mœurs, et des costumes du temps. Tout y est représenté avec un soin minutieux, depuis la coupe des vêtements jusqu'aux couleurs des étoffes, jusqu'à la manière dont se portaient le chaînes d'or, non pas autour du cou, mais en écharpe, ce qui était peut-être le signe d'une élégance plus raffinée.

Au fond du tableau se balance sur les eaux un magnifique navire, copié d'un de ceux à qui Venise devait sa gloire et sa richesse, et qui servaient également aux réceptions des ambassadeurs.

[1]) Archives d'Etat. *Cérémoniali*, n. 1, page XLVII.

Le second tableau, à son tour, nous transporte dans les salles magnifiques du palais des doges. Les ambassadeurs étaient ordinairement conduits, d'abord, dans la salle de l'Anticollège, où ils attendaient sur des sièges recouverts de riches draperies. A un moment donné, la porte s'ouvrait, et l'ambassadeur s'avançait en faisant trois révérences, une à la porte, l'autre au milieu de la salle, la troisième au moment de monter sur l'estrade. Mais Carpaccio a joint à ce cérémonial celui de la cour de Rome, où, au lieu des trois révérences, se faisaient trois génuflexions, ainsi que cela se voit dans notre tableau.

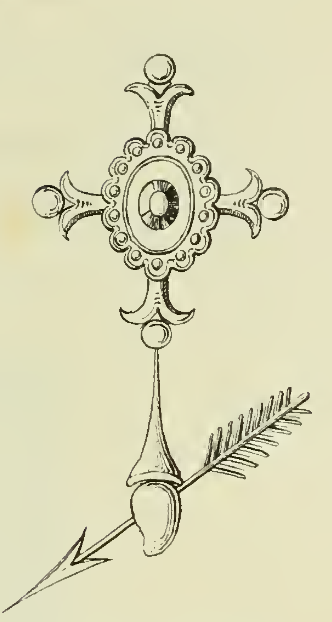


Fig. 23. – Une insigne en broderie.

Dans la Salle du Collège pénétraient, en même temps que les ambassadeurs, une foule de spectateurs de distinction. Le Secrétaire du Collège lisait à haute voix la lettre apportée par l'ambassadeur; et le Sénat n'y donnait presque jamais de réponse verbale, mais toujours une réponse écrite, qui était d'ordinaire un chef-d'œuvre d'ingéniosité de prudence, et de style. Aussi, dans le second tableau de Carpaccio, voyons nous, au centre d'un groupe, le scribe, à qui le chancelier dicte solennellement la dépêche diplomatique, en accompagnant ses paroles d'un mouvement de la main.

Fig. 24. – Portrait de Giovanni Bellini au Galerie du Capitole à Rome.

De même que le Doge était le chef des nobles, le Grand Chancelier était le premier des bourgeois. Elu à vie par le Grand Conseil, il était admis à tous les privilèges des patriciens, sauf aux votes dans le Conseil, il s'habillait de pourpre, et avait sous ses ordres tous les secrétaires.

Antonio Marsilio, l'ami du peintre Catena, était notaire de la chancellerie. Un autre ami et héritier du même peintre, l'humaniste Giambattista Egnazio, membre illustre de l'Académie Aldine, était *letterato di latino* à la Chancellerie, avec charge d'instruire les jeunes secrétaires aux grâces de la langue latine.

Le troisième tableau nous ramène en plein air. Les ambassadeurs sont censés rentrer dans leur patrie, l'Angleterre: mais, pour Carpaccio, nous sommes toujours à Venise. Un des ambassadeurs a remis la lettre au secrétaire, qui la lit au roi.

Près du petit édifice où se tient le roi, nous voyons un groupe de docteurs vêtus de noir, avec des ceintures, suivant l'habitude du temps.

Ces réceptions solennelles, où se déployait toute la magnificence de Venise, faisaient une grande impression sur les étrangers. Au XVII[e] siècle, l'ambassadeur anglais Wooton fit peindre d'après nature, par le peintre Odoardo Fialetti, toutes les réceptions de la salle du Collège, et envoya les tableaux à son maître le roi Charles I, qui était peut-



Fig. 25. — Dessin de Vettor Carpaccio pour un des assesseurs du roi.

être le plus grand amateur et connaisseur de peinture de son temps. Ces tableaux se trouvent aujourd'hui au palais de Hampton Court. Et nous devons ajouter, comme une coïncidence curieuse, qu'Odoardo Fialetti se trouvait être membre de la *Scuola* de Sainte Ursule. Mais revenons au tableau de Carpaccio.

Ici encore tout respire l'élégance, surtout dans les figures des chevaliers de la Calza. Ceux-ci étaient les dictateurs de la mode à Venise. Leur compagnie avait été, à l'origine, une réunion de gentilshommes, assemblés dans le dessein d'organiser toute sorte de fêtes. Etaient admis à en faire partie non seulement les nobles vénitiens, mais aussi les étrangers et même les femmes, qui s'appelaient *compagne,* et qui por-

taient les insignes de la compagnie sur une des manches de leur robe. Plus tard, la Compagnie se subdivisa en divers groupes, dont chacun avait un chef, et qui portaient les noms divers d'*Immortali, Semprevivi, Perpetui, Eterni, Pavoni, Ortolani, Felici,* etc.

Comme on le voit dans les tableaux de Carpaccio, les compagnons de la *Calza* avaient des pourpoints parés de velours, de soie, brodés d'or et serrés par une ceinture. Les manches de ces pourpoints étaient taillées sur toute le longueur et réunies par des rubans, qui laissaient échapper au dehors les bouffes de la chemise. Les bas collants avaient, sur leur hauteur, des raies coloriées; les chaussures étaient percées de petits trous à la pointe. Et les compagnons de la *Calza* portaient encore, sur leurs épaules, un mantelet de drap d'or ou de damas, avec un capuchon, sur la doublure duquel se trouvait également brodé l'insigne particulier de la compagnie.

Ces insignes se faisaient avec de très belles broderies en perles, comme on peut en voir chez l'ambassadeur du troisième tableau de Carpaccio. Ils servaient aux compagnons pour se reconnaître.

Dans le premier tableau de Carpaccio, les *Ambassadeurs anglais auprès du roi Maurus,* nous voyons, dans le voisinage du trône du roi, un cavalier qui porte sur sa manche le signe reproduit ci-dessous (fig. 26).



Fig. 26. – Insigne de la Compagnie de la *Calza* des "Ortolani".

Que signifie cet ornement? A laquelle des compagnies de la *Calza* appartenait-il? Il représente évidemment une haie tressée d'osier. Or la science du blason, ainsi que d'autres tableaux symboliques, nous apprennent que de telles haies signifient des jardins. C'est ainsi que dans le tableau du *Christ au jardin des Oliviers,* de Giovanni Boccati, à Pérouse, le jardin est figuré par une grosse haie d'osier; et l'on retrouve la même haie, revêtue de la même signification, dans une miniature de la Bibliothèque Nationale de Paris, citée par Silvestre, représentant Sainte Cathérine de Sienne stigmatisée dans un jardin (fig. 27).

Mais ce n'est pas tout. Dans un petit livre de broderie de la fin du XIV[e] siècle, à la Bibliothèque de Bergame, on trouve, entre autres images, celle d'un cygne dans



Fig. 27. — Sainte Cathérine de Sienne au jardin.

un jardin; et le jardin est figuré par une sorte de buisson d'osier (fig. 28). Un buisson analogue désigne également un jardin, avec un cerf blanc pour habitant, dans le blason du roi Richard II d'Angleterre, tel qu'il se trouvait sculpté, sur le tombeau de Thomas Mowbray, duc de Norfolk : ce tombeau, au temps de Carpaccio, se trouvait dans l'*atrium* de l'église de Saint Marc; il appartient aujourd'hui, fâcheusement dégradé, aux descendants du duc et se trouve en Angleterre. Mais davantage encore l'insigne du tableau de Carpaccio ressemble à celui qui se voit dans les armes parlantes de la famille véronaise des Orti (fig. 29), dont le nom, comme on sait, signifie *jardin*.



Fig. 28. — Cygne au jardin, dessin pour une embroiderie.

Nous pouvons donc conclure de tout cela que la marque brodée sur le vêtement du cavalier, dans le tableau de Carpaccio, était celle de la compagnie des *Ortolani* ou jardiniers. L'hypothèse est encore confirmée par ce fait que le costume du cavalier répond à ce que nous apprend Cicogna, dans un document conservé au Musée Civique. D'après ce document, nous savons que cette compagnie des Ortolani n'avait pas les

deux bas différents l'un de l'autre, comme les autres compagnies de la Calza, et qu'elle portait son insigne brodé sur la manche.

Ces insignes avaient une grande importance dans l'histoire du costume, surtout au moyen-âge. A l'occasion des joutes et des tournois, une sorte d'émulation s'éle-

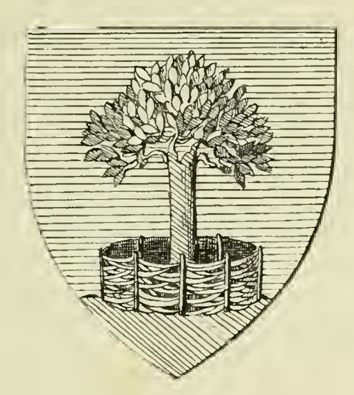


Fig. 29. – Les armoiries des Comtes *Orti* de Vérone.

vait parmi les chevaliers, pour trouver les plus beaux insignes, ou les plus singuliers, à mettre sur ses propres vêtements et sur ceux de sa suite. On recourait aux hommes les plus savants dans la matière, pour aider les seigneurs à inventer des insignes et devises. Et de là naquit toute une littérature fleurie, qui se poursuivit à travers les temps modernes, jusqu'au XVIII[e] siècle. Qu'il nous suffise de nommer, parmi les maîtres du genre, Torquato Tasso dans son *Dialogo delle Imprese*. Monsignor Giulio Giovio, évêque de Nocera, dans son *Dialogo delle imprese militari,* avait inventé pour Jérôme Adorno, patricien gênois, une Foudre de Jupiter, copiée d'une médaille antique, avec la devise: *Expiabit aut obruet.* Cet insigne, grandement loué par André Navagero, fut dessiné et colorié par le Titien et magnifiquement brodé par l'excellent brodeur vénitien Agnolo di Madonna.

Chapitre VIII

LE QUATRIÈME TABLEAU

LE TABLEAU DU MUR DE LA PORTE

Nous nous trouvons maintenant devant le mur où s'ouvrait la porte d'entrée, et que recouvrait, dans toute sa largeur, le grand tableau représentant *Le Départ des fiancés* [1]).

Le tableau est partagé en deux parties inégales par un grand étendard peint. Carpaccio fut contraint à cette division par la disposition du mur: la porte, en effet, s'y trouvait sur le côté, de façon à laisser une place suffisante pour le grand *banc* de la Confrérie, que l'on avait coutume de placer tout contre l'entrée, ainsi que cela se voit encore dans nombre d'églises. A la *Scuola* de Sainte Ursule, la porte s'ouvrait du côté du mur de l'Evangile, laissant à droite un espace suffisant pour l'étendue du *banc*. C'est donc au dessus de la porte, que se trouvait le petit compartiment du tableau; et le plus grand était au dessus du banc.

A la gauche du spectateur, le tableau nous fait voir un paysage grandiose, accidenté de collines, au pied et sur le flanc desquelles s'élèvent des majestueuses tours.

La plus haute de ces tours est ornée d'un bas-relief; mais la peinture est aujourd'hui si effacée, qu'il ne nous est plus possible d'en déchiffrer le sujet. M. Sidney Colvin, directeur du Cabinet des estampes au Musée Britannique, a eu la bonne fortune d'acquérir un dessin de Carpaccio, qui est, sans aucun doute, l'esquisse du paysage que nous avons devant nous (fig. 30). Le dessin porte à la craie l'inscription *Porto d'Ancona:* inscription moderne, et qui est à coup sûr ou une erreur ou une tromperie. Après de minutieuses recherches, M. Colvin a pu établir que la grande tour représentée ici est celle qui protège le port de Rhodes.

---

[1]) Acad. de Venise, n. 575. Toile, h. 2m,75, l. 6m,11. Signé: *Victoris Carpatio Veneti Opus*. MCCCCLXXXXV. Dimensions primitives: h. 2m,95, l. 6m,11.

Aussitôt l'on songe à se demander si Carpaccio, que quelques-uns de ses biographes ont fait voyager jusqu'en Orient, a pu copier sur nature la tour de Rhodes. Mais les recherches critiques répondent à cela que le peintre a dû, simplement, copier l'édifice en question dans un livre, écrit en allemand et en latin par Breydenbach, sous le titre de *Peregrinatio in Terram Sanctam*, et imprimé à Mayence en 1486. Ce



Fig. 30. – V. Carpaccio: Dessin pour le tableau " Le Départ des fiancées. " Musée Britannique à Londres.

livre est illustré de très intéressantes gravures, d'après des dessins de Reüwich, représentant des paysages, des villes, des panoramas, etc. Et, parmi ces vues, Carpaccio a trouvé non seulement la grande tour de Rhodes (fig. 31) telle qu'il l'a reproduite dans son tableau, mais encore celle qu'il a peinte tout près de l'autre, et qui représente la tour de Candie (fig. 32).

Là s'arrêtent les découvertes de M. Colvin. Mais en feuilletant à notre tour le vieux livre allemand, et en le confrontant avec d'autres ouvrages, non seulement de Carpaccio mais d'autres peintres, tels que Donato le Jeune de Venise, ou de graveurs tels que Stanerius, nous avons trouvé que les dessins de Reüwich, ont été una source d'inspiration pour bon nombre de ces ouvrages. Si, comme nous l'espérons, nous aurons

un jour l'occasion de mettre en lumière toutes nos études sur l'œuvre complète de Carpaccio, nous pourrons démontrer clairement ce que nous venons de dire.

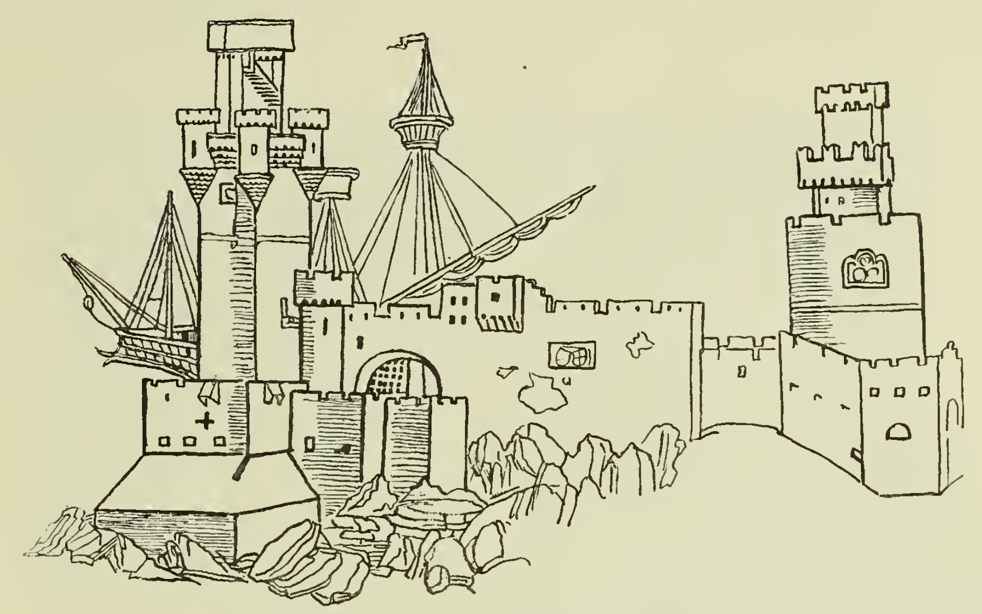


Fig. 31. – La tour française de Rhodes.
(Gravure sur bois de Reüwich)

Aujourd'hui, pour ne pas sortir de la chapelle de Sainte Ursule, nous nous bornerons à ajouter que la petite tour bien caractéristique, qui, surmontée d'une coupole, fait

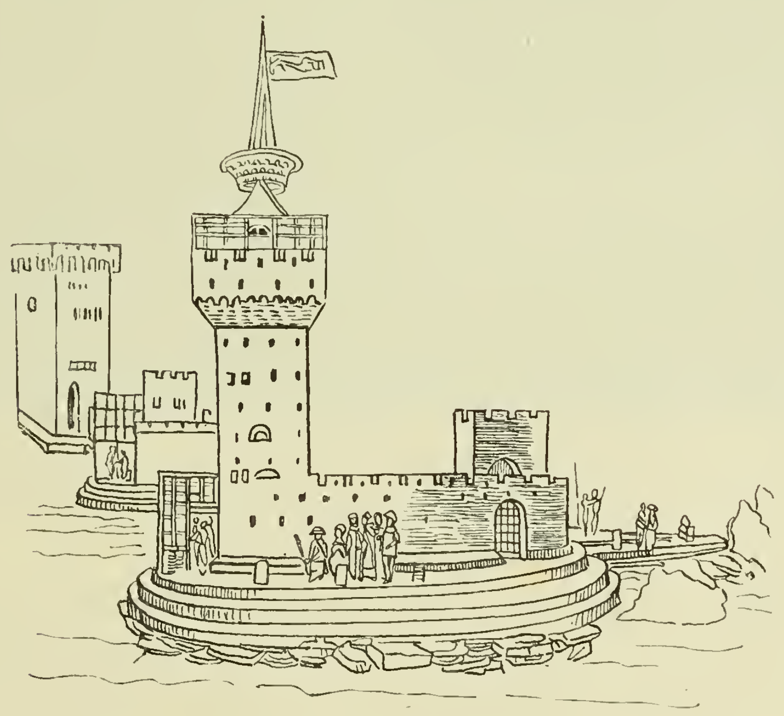


Fig. 32. – La tour de Candia.
(Gravure sur bois de Reüwich)

une tache blanche parmi les arbres de la colline, a été, elle aussi, copiée sur un dessin de Reüwich, représentant l'église du Saint Sépulcre à Jérusalem.

Dans un replis de la colline, non loin du rivage, repose, inclinée, une belle et grande barque, dont la quille est à découvert, et qui, évidemment, attend là d'être réparée. Et, en effet, autour de la barque, nous voyons des calfats occupés à la réparation. Peut-être le peintre, en nous représentant ce détail de la vie des constructeurs de bateaux, a-t-il eu l'intention d'évoquer un souvenir de sa propre famille? Car c'est chose désormais prouvée que la famille des Carpaccio a été, pendant des siècles, propriétaire d'un chantier naval à Mazzorbo.

Sur une route, voisine de cette barque, se voit un groupe de gens qui sonnent de divers instruments. L'esquisse de ce détail du tableau, dessinée à la plume par Carpaccio, est conservée dans la collection du duc de Devonshire à Chatsworth.



Fig. 33. — Nicolò Lorédan, le Begue.

La scène peinte par Carpaccio nous montre ensuite, à notre gauche, un groupe nombreux de personnes, qui sont probablement des membres de la confrérie de Sainte Ursule.

Puis viennent le roi, accompagné de son opulent majordome, qui a une bourse pendue à sa ceinture, et, agenouillé devant son père, le fiancé de Sainte Ursule, le prince Ethéré, avec ses suivants. Le dernier de ces suivants, qui se tiennent debout, nous fait voir une austère figure de vieillard. Et ce vieillard, à le regarder de très près, porte à la main l'ébauche d'un petit morceau de banderole, laissé inachevé (fig. 33). Evidemment Carpaccio avait d'abord voulu placer dans la main de ce personnage la banderole, contenant la dédicace du tableau; mais ensuite, peut-être pour un motif de convenance artistique, il a changé d'avis, et a placé la banderole dans la main d'un beau jeune homme, assis un peu au delà, sous l'étendard, qui divise en deux le tableau. Ce détail, qui jusqu'ici a passé inaperçu, nous permet de constater que cette austère figure de vieux patricien de Venise est le portrait de Nicolò Lorédan, dit le Tartaglia. Son aspect correspond d'ailleurs exactement à l'âge de Nicolò, qui, né en 1433, avait 62 ans lorsque Carpaccio peignit son tableau.

Le beau jeune homme qui, assis près d'un autre personnage, tient en main la banderole, est vêtu avec une élégance raffinée. Il porte un riche pourpoint brodé, et ses deux bas sont de la même couleur. Sur la banderole se lisent les lettres suivantes:

N. L. D. D. W. G. V. I.

Ces lettres, suivant les règles de l'épigraphie, doivent signifier: *Nicolaus Lauredanus Donum Dedit ViVens Gloria Virgini Inclytae* (fig. 34).

Que ces initiales correspondent aux mots qu'on vient de lire, nous ne croyons pas que personne puisse le mettre en doute, sauf pourtant l'interprétation du W. De nombreux exemples nous prouvent que deux *v* voisins l'un de l'autre signifient *virens;* mais de deux *v* entrelacées ayant cette signification nous ne pouvons citer qu'un seul



Fig. 34. – Antonio Lorédan fils de Nicolò
avec la dedication: *Nicolaus Lauredanus Donum Dedit ViVens Gloria Virgini Inclytae.*
Détail du quatrième tableau.

exemple, qui se trouvait dans l'église des Servi, et qui fut publié dans les *Iscrizioni* de Cicogna. Cet unique exemple ne nous autorise pas moins à risquer la supposition que les deux *v* entrelacées signifient *virens.*

Quant au jeune homme lui-même, il est probablement le portrait d'Antonio Lorédan, fils aîné de Nicolas, dont nous savons qu'il avait à cette époque dix-sept ans.

La richesse de son costume et le dessin, brodé en or, argent et perles, sur sa manche, nous le représentent comme appartenant à une des compagnies de la *Calza;*

et le dessin de la broderie nous permet encore de reconnaître à quelle compagnie le jeune homme appartenait (fig. 35). Ce dessin figure un soleil qui jette ses rayons sur un petit ovale, où se voit une dame vêtue à la mode bourguignonne, avec un long cône ou



Fig. 35. – Insigne de la Compagnie de la *Calza* des " Zardinieri ".

hennin sur la tête; elle se tient auprès d'un arbre, auquel sont appuyés un instrument de jardinage et une banderole, portant une devise que sa petitesse empêche de déchiffrer. Or, un autre insigne d'une compagnie de la *Calza,* celle de *Reali,* nous fait voir un cyprès avec une banderole, portant pour devise : *Così schietto al ciel s'erga il degno nome.* Nous reproduisons cet insigne d'après Cicogna (fig. 36). On rencontre d'ailleurs très fréquemment des arbres verdoyants dans l'héraldique italienne ; parmi les blasons vénitiens, en particulier, celui de la fameuse famille secrétariale des Freschi nous fait

voir un arbre, qui est, sans aucun doute, une arme parlante, et désigne la *freschezza* ou fraîcheur (fig. 37). Donc, en combinant ces éléments divers de l'arbre, de l'instrument d'horticulture et de la dame en promenade, nous pouvons affirmer sans crainte d'erreur



Fig. 36. – Insigne de la Compagnie de la *Calza* des " Reali ".

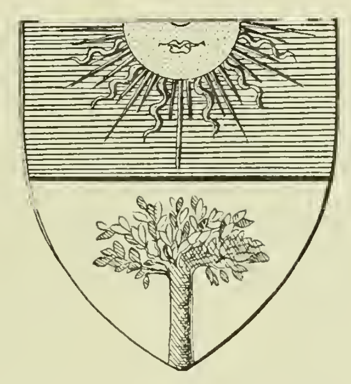


Fig. 37. – Les armoiries de la famille Freschi.

que c'est là un insigne de la compagnie des *Zardinieri;* et notre hypothèse se trouve encore confirmée par le fait que les deux bas du jeune homme sont de la même couleur, car, seule de toutes les compagnies de la *Calza,* celle des *Zardinieri* avait adopté

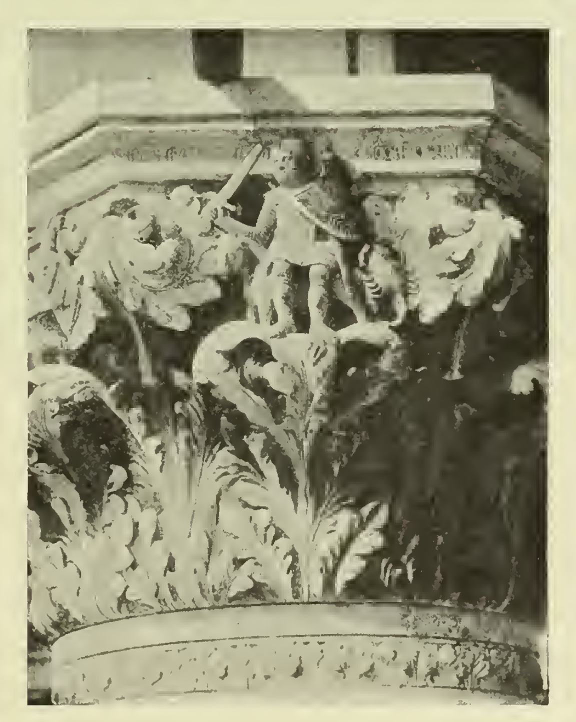


Fig. 38. – Le Scorpion, maison nocturne du Planète Mars. Chapiteau de la grosse colonne du Palais Ducal à Venise.

cet usage. D'un côté, sur l'insigne, se voit la lettre *F,* de l'autre, la lettre *Z;* cette dernière correspond sans doute au nom de la compagnie.

La symbolique avait au moyen-âge une telle importance, qu'il convient de s'arrêter même devant des signes que personne, aujourd'hui, ne songerait à remarquer, mais qui avaient jadis un sens des plus parlants. Ainsi, ce n'est point sans intention que Carpaccio a peint, en cet endroit, la figure d'un scorpion. Cet animal avait, en

effet, au moyen-âge, une signification symbolique particulière. Dans la colonne d'angle du Palais des doges se trouve sculpté, sur le chapiteau, un scorpion ayant une attitude exactement semblable à celle qu'a peinte Carpaccio (fig. 38). Et l'on sait que les chapiteaux des colonnes du Palais des doges ont toujours vivement interessé la curiosité des amoureux de l'iconographie, et que l'ensemble de ces sculptures forment comme une sorte d'encyclopédie du moyen-âge [1]). On y voit représentés les vices et les vertus, les premières nations du globe, les rois les plus fameux, les animaux les plus connus, les plus grands artistes, etc. Les sculptures de la colonne d'angle, en particulier, ont donné lieu à une foule de recherches, et ont été interprétées de nombreuses façons. Ruskin, par exemple, a voulu y voir l'horoscope du Palais au moment de sa fondation.

A l'aide des inscriptions, on a pu découvrir que la figure sculptée, sur le côté du chapiteau qui regarde la Piazzetta, représente Dieu le Père créant l'homme; et sur les sept autres faces du chapiteau sont représentées les sept planètes. D'où il ressort que le chapiteau entier constituait un petit traité d'astrologie, signifiant la création de l'homme et sa destinée, telle que la règle le cours des étoiles.

Les planètes sont figurées par des personnes humaines, dont chacune est assise sur un des animaux du Zodiaque, et auprès d'elle un autre signe du Zodiaque. Le signe de l'animal, d'après les livres d'astrologie, représente l'influence astrale la plus forte, dite la *casa diurna;* l'autre signe représente une influence moins forte, dite *casa notturna.*

Or Carpaccio, comme tous les hommes de son temps, croyait à l'astrologie et voyait dans les signes du Zodiaque l'indice de la bonne ou de la mauvaise fortune. Le sentiment, qui l'a poussé à peindre un scorpion dans son tableau de l'histoire de Sainte Ursule, est le même qui a inspiré au sculpteur l'idée de représenter, sur le chapiteau du Palais des doges, Mars assis sur le Bélier et ayant près de lui le Scorpion. En effet le Scorpion, suivant le langage astrologique, représente la *casa notturna* de Mars, qui a une influence maléfique, et signifie: amour contrarié, inspirations coupables, violences, injustices, incendies, étouffements, crimes secrets et aussi *voyages malheureux.* Dans le tableau de Carpaccio, le scorpion apparaît comme une mystérieuse prophétie de mauvais augure.

L'étendard qui divise en deux parties le tableau de Carpaccio porte en écusson un lion sur champ blanc et rouge alterné et trois étoiles. Cet écusson ne se trouve point parmi les armoiries de la noblesse vénitienne, ni de celle de la *Terra Ferma,* ni dans le blason de la bourgeoisie; mais on le trouve, par contre, dans le livre de Galvani sur les *Armoiries de la cité de Sébénico,* sans que le livre indique la famille à qui cet écusson appartenait. Il ne nous est donc point possible de connaître la signification héraldique de l'étendard.

Le *Départ des fiancés* a encore été, pour Carpaccio, l'occasion de nous représenter une scène de la vie magnifique de Venise. Aux fenêtres des édifices, dans les rues,

1) Didron et Burger. *Les chapiteaux du Palais Ducal à Venise.*

sur les escaliers, s'agite une foule bariolée, en costumes merveilleux. Toute la cour participe au départ des fiancés. Ceux-ci sont agenouillés devant le roi Maurus, pendant que la reine essuie ses larmes.



Fig. 39. – V. Carpaccio. Le Départ de Sainte Ursule.
Galerie Layard à Venise.

Carpaccio a traité le même sujet dans un petit tableau, qui se trouve aujourd'hui dans la Galerie Layard. Mais la somptuosité de l'appareil extérieur, telle que nous la voyons dans le grand tableau, cède la place, ici, à un sentiment plus intime et plus discret. Le fiancé s'est déjà éloigné, dans la barque, et c'est Ursule seule qui, à genoux, reçoit la bénédiction paternelle (fig. 39).



CHAPITRE IX

LE RESTE DES TABLEAUX

LES TABLEAUX DU MUR DE *L'EPÎTRE*

Examinons maintenant les tableaux qui viennent ensuite, sur le mur de l'Epître. Le cinquième et le sixième tableaux, représentant le *Songe de Sainte Ursule* et l'*Arrivée à Rome* formaient, à l'origine, comme nous l'avons dit, un seul grand tableau, divisé en deux parties par un filet d'or. Mais, sans doute, lors de l'agrandissement de la *Scuola,* le diptyque fut coupé en deux, et les deux tableaux qui en résultèrent furent séparés l'un de l'autre par un pilastre.

Le *Songe de Sainte Ursule* est une scène toute imprégnée de poesie intime et qui nous introduit dans la vie la plus familière du Quattrocento venitien. [1]) L'écrivain anglais Ruskin, amoureux de la beauté ingénue de cette époque, qui a précédé l'éclat et la pompe du seizième siècle, a écrit sur le tableau de Carpaccio quelques pages curieuses, dans son recueil de lettres intitulé *Fors Clarigera* [2]). C'est une de ces fantaisies un peu bizarres, mais d'autant plus intéressantes, où se plaisait l'écrivain anglais. D'après Ruskin, Carpaccio a voulu signifier l'aurore de la vie de la Sainte dans la lumière matinale qui éclaire la chambre, y pénétrant doucement par les deux belles fenêtres, tandis que l'on voit, au dehors, un ciel à peine bleuissant.

Des deux vases de majolique dans la chambre, s'élèvent deux plantes, que Ruskin n'a point reconnues, mais qui sont un myrte et un œillet. Le myrte était cher aux fiancés, car il servait à faire la couronne nuptiale; et l'œillet, dont on sait la fréquence dans les portraits du moyen-âge, signifiait en langage symbolique: *je te veux bien.*

---

[1]) Académie de Venise, n. 578. Toile, h. 2m,75, l. 2m,66. Signé: *Vict. Carp. F.* 1495. Dimensions primitives: h. 2m,95, l. 2m,80.

[2]) Tome I, pag. 395.

11

Les deux vases sont posés sur une *scansia* ou console, meuble bien caractéristique des maisons vénitiennes, et que nous voyons courir tout autour de la chambre de Sainte Ursule. Près du lit est un beau siège, et plus loin, dans l'angle, une petite table, avec un livre ouvert et une horloge à sablier, auprès d'une petite armoire avec d'autres livres. Au mur s'appuie l'image d'une sainte, devant laquelle se dresse un chandelier à long bras; et sous le chandelier se trouve attaché un vase de cuivre, que Ruskin croyait destiné à l'encens, mais qui, en réalité, est un bénitier.

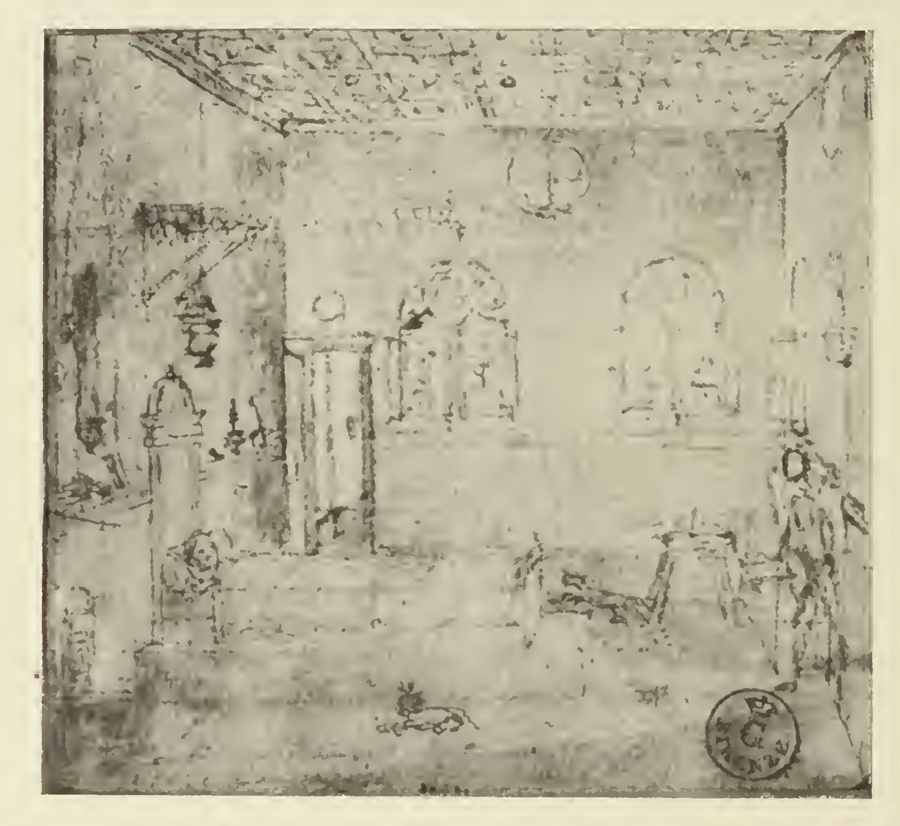


Fig. 10. — V. Carpaccio: Dessin pour le songe de Sainte Ursule
Galerie des Uffizi, Florence.

Le lit est richement orné de belles sculptures dorées, de marqueteries, d'étoffes de couleur. Sur la saillie qui est devant le lit, repose la couronne; au pied du lit, un petit chien blanc voisine avec des pantoufles bleues.

La Sainte est couchée sur le dos, avec des cheveux bien arrangés en deux tresses, formant double couronne. Son visage pâle respire la paix et l'innocence; sa joue est appuyée sur sa main droite, comme si, même en dormant, la jeune fille continuait à méditer. Par la porte vient d'entrer l'ange, un tout petit ange qui n'arriverait pas au menton de la princesse. Il a des manches, taillées avec une chemise à bouffes, à la mode vénitienne; dans une de ses mains il porte une palme, et dans l'autre une banderole.

Ruskin n'a pas vu que sur l'une des floches de l'oreiller de la Sainte se trouvait écrit le mot *Infantia*. L'autre floche, sur laquelle était certainement écrit un autre mot, fut coupée quand, en 1810, les tableaux eurent à subir une nouvelle amputa-

tion, avant d'être placés dans la salle de l'Académie. Car ce n'est pas assez que, à ce tableau, comme aux autres, on ait enlevé, en 1647, plusieurs centimètres de sa partie supérieure; on lui a encore infligé, en 1810, une double mutilation, qui lui a fait perdre, à droite, une partie du lit, à gauche, le jambage de la porte.

La collection de dessins des Uffizi possède une très belle esquisse de ce poétique tableau, avec quelques variantes de peu d'importance (fig. 40).

Carpaccio, dans ce tableau encore, a suivi la légende, d'après laquelle Sainte Ursule, en arrivant à Cologne, aurait vu en rêve un ange, qui lui aurait ordonné de se rendre à Rome. Cette explication du songe de la Sainte était évidente quand les deux tableaux formaient un diptyque; mais, divisés par un pilier et transposés, comme il le sont à présent, ils apparaissent comme deux scènes distinctes, et dont on ne voit pas le rapport réciproque. C'est ainsi que Ridolfi a pu intervertir leur ordre et considérer le songe de Sainte Ursule, comme l'annonce du martyre. Pour nous, au contraire, d'accord avec la légende, le songe est l'annonce du voyage à Rome, que nous voyons effectivement s'accomplir dans le tableau suivant.



Fig. 41. – Médaille frappée en honneur des restaurations du Château Saint-Ange à Rome.

La scène qui représente le Château Saint-Ange [1]), dans ce tableau, s'unit de telle façon au décor du tableau précédent que, sans aucun doute, on devine que la disposition originale des tableaux de Carpaccio a bien dû être celle que nous avons reconstituée. Dans le tableau précédent, le *Départ des Princes*, le fond est formé d'une série de tours, qui peu à peu aboutissent, comme à un sommet, à la grande tour du Château Saint-Ange.

Ce château venait précisément d'être restauré de fond en comble, par les soins du pape Alexandre VI. Et c'est pour commémorer cette restauration, que fut frappée une médaille, portant, d'un côté, l'effigie du pape, et, de l'autre côté, une vue du Château lui-même, tel qu'il était après la restauration (fig. 41). Dans cette médaille, l'antique tombeau d'Adrien est surmonté d'un ange: de telle sorte que, pour conformer la copie à l'original, nous avons replacé au haut de la tour, dans le tableau, la figure d'ange, qui devait s'y trouver avant la mutilation de 1647.

Toute la scène de l'arrivée à Rome est inspirée de la solennelle fête vénitienne, qu'était l'arrivée du Doge, avec tout le cérémonial qui l'accompagnait. Nous voyons devant nous douze commandeurs en manteau d'azur, avec leurs étendards, tandis que des musiciens jouent du fifre et d'autres instruments. Aux longues trompes en usage

1) Académie de Venise, n. 577. Toile, h. 2m,78, l. 3m,07. Signé: *Victoris Carpatio Veneti Opus*. Dimensions primitives: h. 2m,95, l. 3m,07.

sous le doge Foscari, si longues qu'elles devaient être soutenues par des enfants, nous voyons que Carpaccio a déjà substitué la mode nouvelle de trompettes plus courtes.

Le pape s'abrite sous un baldaquin d'honneur, pareil à celui qui a été accordé au doge Ziani par le pape Alexandre III. Mais le baldaquin des doges était surmonté d'une image de l'*Annonciation*, tandis que le baldaquin papal peint par Carpaccio porte, à son sommet, un pélican.

D'innombrables évêques et prélats mitrés accompagnent le pape, devant qui se tiennent agenouillés les deux fiancés, sans couronne sur la tête. Puis viennent d'autres vierges agenouillées, et, plus loin, d'autres encore, dont l'une porte une bannière blanche. Et nous devons noter ici que, à partir de la scène du martyre des vierges, bannières et étendards sont peints en rouge.

Suivant son habitude d'accoupler la poésie de la légende avec la pompe des mœurs vénitiennes, Carpaccio a voulu représenter, par des portraits, la vie de ses contemporains; et c'est ainsi que ce tableau nous fournit quelques renseignements des plus précieux sur la colonie vénitienne à Rome.

Dans la figure du pape lui-même, on reconnaît sans peine Alexandre VI Borgia, ainsi que l'on peut s'en assurer en comparant cette figure avec le portrait d'Alexandre VI peint au Vatican par le Pinturicchio (fig. 42); mais les traits marqués et sensuels qu'a reproduits le peintre ombrien sont atténués, chez Carpaccio, en une sorte de froideur ascétique. Le portrait d'Alexandre VI par Carpaccio ressemble d'ailleurs davantage encore à l'effigie gravée sur la médaille commémorative de la restauration du Château Saint-Ange (fig. 43). Et comment ne pas rappeler que c'est le même Alexandre VI qui, en 1502, a mandé un bref aux frères des Saints Jean et Paul, leur permettant d'engager un procès contre la *Scuola* de Sainte Ursule?

Voyons maintenant quels étaient les vénitiens, qui se trouvaient alors à la Cour d'Alexandre VI, et que Carpaccio a pu représenter parmi ses personnages. Pour nous aider dans cette recherche, nous aurons les documents, laissés par deux cardinaux vénitiens, Pierre Bembo et Ange-Marie Quirini, ainsi que les *Diarî* de Sanudo et les *Annales* de Malipiero.

Le plus vieux des cardinaux vénitiens du temps était Jean Michiel, au sujet duquel nous trouvons des renseignements précieux dans l'ouvrage du susdit Ange-Marie Quirini, *Tiara et purpurea Veneta*. Comblé d'honneurs et riche par son patrimoine familial, ce Michiel devait plus tard prêter à la jalousie et à l'envie de César Borgia, qui le fit enfermer au Château Saint-Ange et l'y fit empoisonner le 10 avril 1503. Un autre cardinal vénitien, Ermolao Barbaro, avait été envoyé à Rome, comme ambassadeur de Venise, auprès du pape Innocent VIII. Le pape le nomma patriarche d'Aquilée, et Barbaro consentit à cette nomination, bien que les lois de la République défendissent aux ambassadeurs d'accepter aucun titre ni aucun présent des gouvernements étrangers. La République fut indignée de cette violation de ses lois, et le Conseil des Dix écrivit à Barbaro qu'il eût à renoncer de suite à son patriarcat, faute de quoi son père serait exclu de toute magistrature et tous ses biens seraient con-

fisqués. Sous ce coup inattendu, le père du cardinal mourut de chagrin; et le cardinal lui-même s'éteignit peu de temps ensuite, en 1494, à Rome, après avoir fait paraître ses *Commentaires de Pline*.

En vain donc nous chercherions Michiel et Barbaro parmi les cardinaux, qui entourent le pape dans le tableau de Carpaccio. Mais le cardinal, que nous voyons debout auprès du prince, est Domenico Grimani: le type très accentué du personnage



Fig. 42. – B. Pinturicchio: Portrait du pape Alessandre VI (Borgia). Fresques au Vatican.

correspond trait pour trait aux médailles qui nous ont gardé l'effigie de ce Grimani (fig. 44 e 45).

Celui-là avait été fait cardinal de très bonne heure, dans le même consistoire que César Borgia, et non sans un soupçon de corruption. Le fait est que Malipiero, dans ses *Annales,* nous dit ingénument de lui « que son chapeau lui a coûté 25,000 ducats. » Le 5 septembre 1497, la République le nomma patriarche d'Aquilée; le 12 septembre, sa nomination fut confirmée par le pape, à qui elle paraît avoir fait un extrême plaisir. Et non moins vif fut, d'après Saundo, le plaisir que fit cette nomination au duc de Valentinois, qui se jeta publiquement aux pieds d'Alexandre VI, pour le remercier de l'honneur qu'il venait de faire au cardinal vénitien. En un mot, Grimani fut

fêté avec enthousiasme; quand il sortit du Vatican, en compagnie de l'ambassadeur Michiel, il fut escorté de toute la cour du pape, des cardinaux et des prélats. Cette page joyeuse, telle que nous la décrit Sanudo, offre un contraste violent avec une



Fig. 43. – Le pape Alessandro VI (Borgia).

autre page du même auteur, où se trouve décrite l'horrible scène de l'assassinat du duc de Candie, par le même duc de Valentinois, son frère, page que Victor Hugo a reproduite dans la préface de *Lucrèce Borgia*.



Fig. 44. – V. Gambello: Le Cardinal Domenico Grimani.



Fig. 45. – V. Gambello: Le Cardinal Domenico Grimani plus agé.

Parmi la suite du pape, dans notre tableau se distingue une figure de laïc au visage astucieux, pompeusement vêtu d'une tunique de drap d'or et d'un grand manteau de cérémonie. C'est l'ambassadeur de Venise auprès du Saint-Siège.

Lorsque, en 1492, Alexandre VI fut élevé au trône pontifical, la République de Venise envoya à Rome, pour les congratulations d'usage, Paolo Barbo, Cristoforo

Duodo, Marino Leoni et Sebastiano Badoer, ce dernier chargé de prononcer l'oraison au pape. Mais au moment où Domenico Grimani fut crée patriarche d'Aquilée, l'ambassadeur ordinaire de la République auprès du pape était Nicolò Michiel. Et comme, dans son tableau, Carpaccio nous montre de front le cardinal Grimani et l'ambassadeur de Venise, on peut en conclure que, dans son portrait de l'ambassadeur, c'est bien Nicolò Michiel qu'il a voulu nous représenter.

Le fait est que Grimani et Michiel se sont trouvés de front l'un contre l'autre, non seulement dans le tableau de Carpaccio, mais aussi dans la vie réelle. Ayant attaqué les Turcs sans permission, et ayant perdu la bataille, le père du cardinal Grimani, Antonio Grimani, fut dépouillé de sa dignité de procurateur et condamné à l'exil. Et ce fut Nicolò Michiel, à son retour de Rome, qui s'employa surtout à faire condamner le vieux Grimani; ce dont il fut récompensé en étant lui-même nommé Procurateur de Saint Marc. Le cardinal Grimani quitta Rome en grande hâte et accourut à Venise, pour implorer la grâce de son père: mais ce fut en vain. Plus tard, pourtant, Antonio Grimani obteint sa grâce et sa réhabilitation.

Dans le tableau de Carpaccio, l'ambassadeur Michiel se retourne, avec un air plein de fourberie, et en désignant, d'un geste de la main, le cortège du pape, vers une modeste figure de prélat, en robe violette de Monsignore, qui se tient debout au premier plan, dans l'angle du tableau. Ce personnage est, lui aussi, certainement, un vénitien. Mais qui est-il au juste?

Parmi les monsigneurs vénitiens, qui se trouvaient alors à Rome, le plus important par sa position et par ses talents, à ce que nous assurent les écrivains contemporains, était Francesco Arzentin. Né à Venise d'un père d'origine allemande et d'une mère vénitienne, il avait montré, dès ses premières années, un esprit si éveillé que le sénateur Giovanni Mocenigo, avant de devenir doge en 1475, avait voulu l'avoir près de soi comme secrétaire. Plus tard Arzentin, ayant embrassé la carrière écclésiastique, avait obtenu l'évêché de Concordia et s'était rendu à Rome, où il s'était lié de grande amitié avec le cardinal Jean de Médicis, qui, associé au cardinal Julien della Rovere, avait formé un parti impitoyablement hostile au pape Alexandre VI.

L'*Italia Sacra* d'Ughelli, à l'endroit où elle nous parle d'Arzentin, nous décrit aussi la forme de son blason: une simple bandelette sur un champ. Dans le manuscrit dit *Dei Cimieri,* au Musée Municipal de Venise, ce blason a pour fond un champ d'azur, sur lequel se dresse un arbre traversé d'une bandelette rouge; mais c'est là une disposition contraire aux règles de l'héraldique, qui n'admettent jamais couleur sur couleur; de telle sorte que la bandelette ne devait pas être rouge, mais d'or ou d'argent. Quant à l'arbre, il fut ajouté au blason d'Arzentin par le cardinal Julien della Rovere, qui, en témoignage de sa bienveillance pour son fidèle suivant, lui permis de mettre dans ses armoiries le *chêne* familial des della Rovere. Ce chêne et la bandelette se retrouvent en effet sur le beau tombeau d'Arzentin, dans la cathédrale de Concordia (fig. 46). Mais comment expliquer que le blason d'Arzentin se trouve

répété sur les douze bannières pontificales, dans le tableau de Carpaccio? Sans craindre d'émettre une hypothèse trop risquée, nous pouvons répondre que Carpaccio a voulu exprimer ainsi un vœu d'heureux augure pour Arzentin. Et le fait est que tout vénitien aurait été heureux de voir ce brillant compatriote élevé au trône de Saint Pierre, en remplacement du pape Borgia, peu aimé et encore moins estimé. Malheureusement les espérances des vénitiens furent détruites par la mort d'Arzentin, qui eut lieu presque tout de suite, après sa nomination au cardinalat.

Poursuivons avec Carpaccio le récit de la douce légende. La Sainte est repartie de Rome, avec son fiancé, qui a été baptisé par le pape ainsi que tous les hommes de son escorte. Le pape lui-même, averti par un songe, a accompagné la Sainte jusqu'à Cologne; et le septième tableau nous représente cette seconde arrivée dans la vénérable cité rhénane, qui se trouve assiégée par les Huns [1]).

A cette invasion légendaire des Huns doit avoir correspondu le fait historique d'une invasion des barbares; car on a découvert auprès de Cologne, dans une plaine, une immense quantité d'ossements, qui prouvent qu'une bataille terrible s'est jadis livrée là.

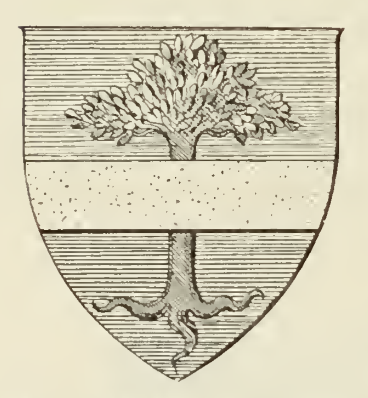


Fig. 46. – Les armoiries de Francesco Arzentin, évêque de Concordia.

Dans le petit tableau de l'allemand Hans Memling, consacré au même sujet, nous voyons une exacte représentation de Cologne, avec ses tours, copiées sur le vrai. Carpaccio, lui, qui n'avait jamais été en Allemagne, nous a peint une Cologne de fantaisie, dont il paraît une fois de plus avoir emprunté les motifs au livre de Breydenbach. Et, en fait, cette longue suite de murs qu'interrompent, de place en place, des tours, se voyait très souvent dans les villes maritimes grecques d'autrefois.

Au fond du tableau se dresse une jetée en maçonnerie à arcades, du genre de celles, qui servaient jadis au débarquement des bâteaux, et qui sont désormais hors d'usage.

Sur les eaux, se balancent deux grands vaisseaux. Le premier, aux larges flancs, nous fait voir sa proue, ses cordages, ses voiles repliées; et nous apercevons, à son bord, le pape, les évêques, et les vierges, tous impatients d'entrer dans la chaloupe, où les attend un petit rameur. L'autre navire est plus au delà. Nous en apercevons la poupe, richement ornée de bannières, et ayant ces formes artistiques et pittoresques qui différenciaient les galères vénitiennes de celles de toutes les autres puissances maritimes.

Dans l'angle du tableau, sous un arbre, se tient un groupe de guerriers huns. Un de ceux-ci, un homme à barbe blanche, avec une couronne sur la tête, représente

[1]) Académie de Venise, n. 579. Toile, h. $2^{m},77$, l. $2^{m},55$. Ligné: *Op. Victoris Carpatio,* MCCCCLXXXX M. Septembris. Dimensions primitives: h. $2^{m},95$, l. $2^{m},63$.

certainement le roi. Près de lui nous apparaît un jeune homme, avec une épaisse chevelure à la vénitienne, coiffé d'un *berrettino*. Il est debout et lit une lettre.

Ce septième tableau est assurément le plus faible du cycle entier. Les figures y sont lourdes, gauchement dessinées, et attestent bien l'inexpérience du jeune peintre, qui, avec cette composition, préludait à l'illustration de la légende de Sainte Ursule. L'arbre qui domine, au premier plan, n'a certes pas été pris sur nature. Avec sa forme bizarre, ainsi que nous l'avons dit déjà, il est manifestement imité d'autres arbres pareils dans les peintures de Lazzaro Bastiani. Et Bastiani lui-même, à son tour, ne s'est point soucié de conformer à la réalité ces arbres étranges, dont la forme se retrouverait plutôt sur certains bas-reliefs antiques.

Ce tableau, lui aussi, a été mutilé sur les deux côtés et à sa partie supérieure. Il porte un petit cartel avec le nom et la date: *Op. Victoris Carpatio, MCCCCLXXXX, M. Septembris.*

Comme nous l'avons lu dans la *Mariegola,* c'est en 1488 que les membres de la *Scuola* ont commencé à recueillir des fonds destinés aux « toiles » qui devaient orner la *Scuola.* Ainsi le tableau de l'*Arrivée à Cologne* est le premier tableau du cycle, et c'est aussi le premier tableau daté de Carpaccio que nous connaissions. Comment expliquer que le peintre ait eu l'idée de commencer son œuvre par ce petit tableau, et qui représente une des dernières scènes de la légende? Les petites dimensions du tableau nous permettent de supposer que le jeune peintre aura voulu s'essayer dans une composition d'importance secondaire. Et nous croyons bien être en mesure d'expliquer aussi, par une hypothèse plausible, le choix fait par Carpaccio d'une des dernières scènes de la légende, pour commencer son travail.

Le Manuscrit généalogique Barbaro, aujourd'hui conservé aux archives d'Etat de Venise, nous fait connaître un détail de l'état primitif de la chapelle de Sainte Ursule, avant qu'y aient pris place les peintures de Carpaccio. Le long des murs se dressaient les tombeaux de la famille Lorédan; et ce n'est qu'en 1492 que le tombeau de Marco Lorédan fut enlevé, pour être remplacé, sur le mur, par les « toiles » de Carpaccio. On peut donc supposer que, sur l'un des murs, se trouvait un petit espace non occupé par des tombeaux; et que Carpaccio, ayant arrêté le plan de son cycle, en a commencé l'exécution par celle des scènes, qui, dans la disposition définitive du cycle, devait occuper cet espace.

Et maintenant nous voici en présence du dernier tableau[1]), que divise en deux parties inégales une belle colonne peinte.

Dans la partie la plus longue est représenté le martyre de Sainte Ursule, du pape et des vierges, victimes de la cruauté des Huns. Et Carpaccio a mêlé aux vierges des cardinaux et des évêques, dont les noms se trouvent cités dans la *Légende Dorée:* le

[1]) Acad. de Venise, n. 580. Toile, h. 2m,75, l. 5m,62. Signé: *Victoris Carpatio Vēnēti Opus* MCCCCLXXXXIII. Dimensions primitives: h. 2m,95, l. 5m,62.

cardinal Vincent, Maurice évêque de Modène, Follan évêque de Lucques, Sulpice, évêque de Ravenne, etc.

La scène entière est d'une ingénuité touchante. La fureur et le carnage ne troublent point l'harmonie des gestes: toutes les vierges se laissent massacrer avec bonne



Fig. 17. – Le fils du Rois des Huns. Détail du tableau du martyre de Sainte Ursule.

grâce, et les bourreaux eux-mêmes massacrent avec des mouvements pleins de gentillesse. La douce nature de l'artiste aura sans doute été incapable de comprendre l'horreur de cette scène, où il y avait à représenter un déploiement de violente passion.

Au milieu du tableau nous apparaît Sainte Ursule, agenouillée; et, un peu au delà, isolée, se dresse la belle figure d'un cavalier qui, la tête légèrement inclinée et les yeux pleins de langueur, laisse tomber son épée, comme saisi d'une emotion subite et défaillant sous elle. C'est là un épisode d'amour que Memling, lui aussi, a représenté avec une délicatesse et une douceur merveilleuses.

La légende nous raconte en effet que le jeune Julien, fils du roi des Huns, frappé tout à coup de la pure beauté de la Sainte, lui a offert de la sauver de la mort, à



Fig. 48. – Ecole vénitienne : Portrait d'un Inconnu
Galerie des Uffizi, Florence.

la condition qu'elle devînt sa femme. Les poètes, qui jamais ne laissent échapper des occasions de ce genre, se sont aussitôt emparés de cet épisode amoureux de la légende. Un petit livre des plus rares contient un poème intitulé :

Il Martirio
di Santa Orsola
et delle undicimillia
vergini,
Descritto in ottava rima da M. Antonio
Drago Venetiano.
Alla magnifica et veneranda confraternita
della Scola de detta Santa, posta appresso
S. Giovanni et Paulo
Con privilegio
In Venetia
Appresso Gio. Battista Uscio. MDLXXXXIX.

Le poëte décrit le carnage, nous montrant le prince des Huns plus féroce encore que tous ses compagnons; mais à peine ce cruel prince se trouve-t-il en présence d'Ursule que

Frenò il furore e s'ammollì nel petto.

Et le voilà qui fait sa déclaration d'amour, en des vers bien éloignés, certes, de l'intime poésie de la légende et des sublimes peintures de Memling et de Carpaccio:

Pur se tu vuoi far hoggi 'l mio volere,
Per sposa mia ti prenderò leale:
E del mio imperio havrai così il potere,
Che ne potrai disporre, e bene e male,
Che più ricerchi, che da te si chiere,
Se di Lamagna havrai scetro reale?
Che dici tu? homai mi mira in faccia,
E d'appagar la voglia mia ti spaccia [1]).

Sainte Ursule répond, naturellement, qu'elle préfère mourir. C'est ce qu'elle répond aussi dans le tableau de Carpaccio; et déjà nous voyons, dans un des coins du tableau, un autre jeune guerrier, qui, vêtu d'un des plus somptueux costumes de la *Calza*, tend son arc pour décocher la flèche qui va tuer la Sainte.

Nous croyons avoir suffisamment démontré, au cours de notre travail, que Carpaccio a parsemé ses tableaux de portraits de ses contemporains. Et maintenant surgit spontanément la question de savoir quel peut avoir été le modèle de ce beau jeune homme, qui, au milieu du tableau, regarde avec des yeux d'amoureux la Sainte déjà prête au martyre (fig. 47). Son visage ressemble étrangement au visage, tout imprégné d'une tristesse idéale, que nous fait voir un portrait d'inconnu conservé à Florence, au Galerie des Uffizi (fig. 48); et l'on nous pardonnera d'interrompre, une fois de plus, la série des nos inductions motivées, pour hasarder ici une simple hypothèse.

Nous ne connaissons aucun portrait de Carpaccio, mais c'est chose bien certaine que, suivant l'usage de tous les peintres de son temps, il a dû reproduire ses propres traits dans quelques-uns de ses tableaux. Or comment ne serait-on pas tenté d'imaginer que c'est précisément son propre portrait qu'il a voulu peindre dans la figure de ce jeune prince, épris de Sainte Ursule? Aussi bien, le groupe où se trouve cette figure n'est-il pas le plus expressif et le plus significatif du cycle tout entier? N'est-il pas l'épilogue de la tragédie? Et n'est ce pas naturel que l'auteur ait choisi cette occasion pour se représenter lui-même?

Au delà de ce groupe, dans la scène du martyre, s'avancent d'autres hommes d'armes, en tête desquels chevauche un vieux guerrier, sans doute le roi des Huns. Au dessus se déploie un étendard rouge et blanc avec six couronnes, qui, d'après les écrivains anciens, était l'étendard des Goths, et où l'on a cru voir, à tort, l'éten-

[1]) Si tu veux faire aujourd'hui ma volonté, je te prendrai loyalement pour mon épouse; et tu auras le pouvoir de mon empire, et tu pourras en disposer en bien et en mal. Que pourras-tu rechercher de plus, que pourras-tu désirer de plus, si tu as le sceptre royal d'Allemagne? Eh! bien, que dis-tu? regarde moi en face, et hâte-toi de me récompenser de ma bienveillance!

dard de la ville de Cologne, à qui d'ailleurs il ressemble un peu. Ayant à peindre l'étendard des Huns, et n'en trouvant nulle part la description, Carpaccio aura évidemment choisi, tout au moins, l'étendard d'une autre tribu de barbares.

La partie la plus petite du diptyque, séparée de la précédente par la colonne, représente les funérailles de Sainte Ursule.

La martyre, étendue, repose sur un brancard doré, que portent quatre évêques. Au dessus du brancard s'élève, porté par quatre jeunes gens, un magnifique baldaquin, décoré d'ornements fins et délicats, et d'autant plus importants pour nous à considérer qu'ils nous font connaître un art de jadis, dont fort peu de traces se sont con-

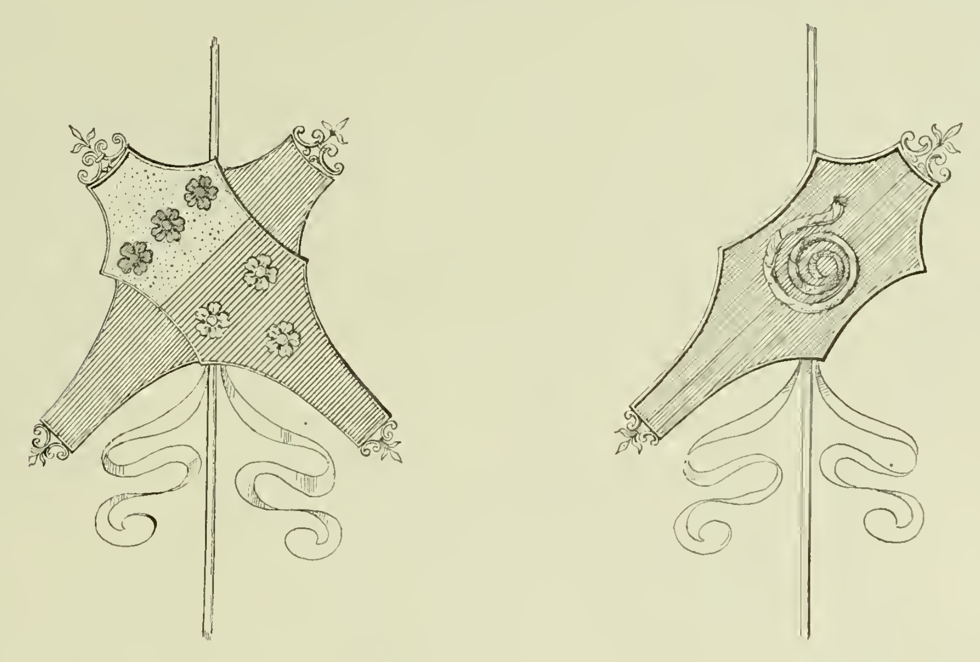


Fig. 49. – Les armoiries des Lorédan. Fig. 50. – Les armoiries des Caotorta.

servées jusqu'à nous: la peinture en couleurs transparentes sur soie dorée. Les documents des archives vénitiennes mentionnent souvent cet art et nous parlent en particulier de certains artistes florentins, qui y excellaient, ayant pour profession de peindre les rideaux, les couvertures, les toiles attachées aux trompettes, les étendards, etc.

Les personnages en costume de patriciens de Venise, qui suivent le convoi, sont encore des portraits. Ils nous représentent d'autres membres de la famille Lorédan, donateurs du tableau. Et ce sont les armoiries des Lorédan, que nous voyons peintes, dans un élégant écusson, sur la svelte colonne, qui divise le tableau. Le champ d'azur de l'écusson des Lorédan, en vérité, est devenu aujourd'hui, dans le tableau, une tache verdâtre: mais c'est là, à coup sûr, un effet du temps, car les peintres anciens mettaient toujours un soin extrême à reproduire les couleurs héraldiques des armoiries qu'ils représentaient. Et ce détail peut nous donner une idée de ce que devaient être ces tableaux de Carpaccio au moment où ils venaient d'être peints. Comme toutes les couleurs devaient y être merveilleusement souriantes et harmonieuses! Tandis que maintenant, hélas, nous n'avons plus devant nous que des œuvres voilées et gatées par le temps!

Sur le piédestal de la colonne, nous voyons deux écussons entrelacés, l'un sur champ rouge, l'autre, celui du dessus, portant les armes des Lorédan (fig. 49). Ces deux écussons entrelacés représentent indubitablement les armoiries conjointes de deux époux. Or le manuscrit de Barbaro, *Libro delle nozze patrizie,* nous apprend qu'il



Fig. 51. — Donna Eugenia Caotorta, première femme de Nicolò Lorédan, Angelo Lorédan et les frères de SS. Jean et Paul.

n'y avait à cette époque qu'une seule patricienne qui, mariée à un Lorédan, eût des armoiries sur champ rouge, et un signe héraldique assez petit pour pouvoir être entièrement recouvert par l'écusson supérieur (fig. 50). Cette patricienne était, de sa maison, une Caotorta. On peut donc en conclure que la dame agenouillée dans l'angle du tableau, les mains jointes et tenant un rosaire, reproduit les traits d'Eugénie Caotorta, très riche et dernière descendante d'une des branches de cette famille, qui avait épousé Nicolò Lorédan.

Mais pourquoi le peintre l'a-t-il représentée à l'écart du groupe qui, accompagnant les restes de Sainte Ursule, gravit les marches du temple ? La raison en est qu'Eugénie Lorédan était morte déjà en 1493, lorsque fut peint le tableau; et l'on sait que la coutume était, pour les peintres, de représenter les personnes mortes à l'écart des

vivants. Et l'on sait aussi que c'était l'usage, pour bon nombre de patriciens, de demander par testament à être revêtus de l'humble habit d'un ordre religieux, lors de leur voyage à la dernière demeure. Voilà pourquoi la fille des Caotorta et la femme d'un Lorédan, cette patricienne qui a dû être entourée, dans la vie, de luxe et de richesse, a été représentée par Carpaccio sous la robe d'une *pinzochera* (fig. 51).

Le patricien debout près de la colonne, en manteau de fourrure, tenant un cierge à la main et tournant le visage vers le spectateur, est sans doute cet Angelo Lorédan,



Fig. 52. – Giovanni Bellini: Portrait de Teodoro da Urbino, frère à SS. Jean et Paul, à Venise.

resté célibataire, de qui parle avec une affection toute spéciale Eugénie Caotorta, dans le testament où elle exprime l'espérance que « son bien-aimé parent Angelo sera comme un second père pour ses enfants. »

Angelo Lorédan fut aussi en grande amitié avec les frères des Saints Jean et Paul, qui devaient plus tard hériter d'une partie de ses biens. Et ainsi s'explique que Carpaccio, dans son tableau, nous le représente tout près d'un groupe de moines dominicains, qui doivent eux aussi, être les portraits des moines d'alors. Peut-être l'un de ces moines est-il Colonna, l'auteur du *Songe de Polyphile*, mais c'est ce que nous ne saurions déterminer avec certitude. Nous ne connaissons le portrait que d'un seul de ces frères des Saints Jean et Paul. C'est le portrait peint par Giovanni Bellini, sous la figure de Saint Dominique, d'un certain fra Téodoro d'Urbin, qui était le doyen des frères, non admis au grade de maître en théologie (fig. 52).

LA "PALA"

Enfin, couronnant l'admirable cycle de ces peintures, se dressait, sur le maître-autel, la grandiose *pala*[1]) représentant la glorification de Sainte Ursule[2]).

Dans l'ancienne chapelle, la *pala* recouvrait presque toute le paroi du fond; et les parois latérales aboutissaient aux chapiteaux des pilastres. L'architecture peinte



Fig. 53. – V. Carpaccio: Dessin pour le tableau d'autel. Collection Gathorne-Hardy à Londres.

de la *pala* représente un petit temple, et forme en quelque sorte la continuation de la simple nef de la *Scuola*. Au centre du temple s'élève un faisceau de palmes où sont semées des têtes de chérubins. La bienheureuse martyre Ursule semble sortir de ce faisceau de palmes, tandis que du ciel descend Dieu le Père, pour la bénir. A droite et à gauche se tiennent agenouillées les autres vierges, toutes vêtues de brocart, de drap d'or et de drap vert, en somptueux costumes de patriciennes de Venise. Parmi ces visages féminins, se distingue le visage viril du jeune prince Ethéré, le fiancé de Sainte Ursule.

Au premier rang, sur la gauche du spectateur, un groupe de trois délicieuses

1) Tableau d'autel.

2) Académie de Venise, n. 576. Toile, h. 4m,79, l. 3m,39. Signé: *Op. Victoris Carpatio.* MCCCCLXXXXI. Dimensions primitives: h. 4m,98, l. 3m,39.

jeunes femmes attire l'attention. Le dessin original dont Carpaccio s'est servi pour peindre deux de ces trois belles figures se trouve à Londres, dans la collection Gathorne-Hardy (fig. 53 e 54). Et ce sont encore les mêmes modèles, un peu idéalisés, que l'on reconnait dans les trois saintes de la célèbre *pala* de San Giobbe. Font-il donc voir, là encore, des portraits? Certainement, et nous ne croyons pas nous tromper en affirmant que ces trois jeunes femmes sont le portrait des trois sœurs de Pietro



Fig. 54. – V. Carpaccio: Dessin pour le tableau d'autel.
Collection Gathorne-Hardy à Londres.

Lorédan, nommées Cristina, Agnesina et Maddalena, qui, comme nous l'avons vu, comptèrent également entre les amies et les bienfaitrices de la *Scuola*.

Enfin, dans cette même *pala,* Carpaccio a peint trois hommes debout sur le côté, à gauche du spectateur, au milieu du groupe des vierges agenouillées. En peignant ces trois figures, Carpaccio a certainement voulu nous représenter les traits des trois personnages qui avaient le plus à faire avec la *Scuola* de Sainte Ursule, et qui s'étaient le plus occupés des peintures destinée à en orner les murs. Nous croyons bien pouvoir affirmer que ces trois figures sont les portraits du *gastaldo* Ser Antonio de Filippo, du *vicario* Ser Bartolomio Maieter, et du *scrivano* Ser Francesco Franchin.



TABLE DES MATIÈRES



STABILIMENTO
TIPO-LITOGRAFICO
SENEFELDER
FIRENZE
VIA S. GALLO 75

